VOX CLAMANTIS IN DESERTO
Dartmouth College
Library
M.D. Bisbee Del.
J.W. Spenceley Sc. 1907.

DISCARD

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

VII

DIE KUNST DER GOTIK

VON

HANS KARLINGER

ZWEITE AUFLAGE • 6.–10. TAUSEND

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

DISCARD
DARTMOUTH
COLLEGE

Eine genaue Übersicht
über die Anlage der Propyläen-Kunstgeschichte
befindet sich am Schluß des Bandes

MAY 3 1930
260583
F. ArTs

746
gK146k2

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1926 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H., BERLIN
PRINTED IN GERMANY / IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

DEM ANDENKEN

AN

MAX HAUTTMANN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/diekunstdergotik0000hans

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 7
Die Baukunst 15
Der Kirchenbau 22
Der Profanbau 56
Die Bildnerei 71
Die Werkkunst 98
Die Malerei 113
Grundrisse und Querschnitte 139
Abbildungen 149
Die Baukunst 151
Die Bildnerei 373
Die Werkkunst 495
Die Malerei 545
Verzeichnis der Abbildungen 655
Tafelverzeichnis 710
Erklärung einiger Fachausdrücke 711
Register 714

EINLEITUNG

„Dieu le veut!" — irgendwann ist im Westen Europas der Ruf zuerst erschollen, der die Wellen der Kreuzfahrer durch Europa wälzte. Das tausendjährige Reich Christi war vergangen — und die Welt bestand weiterhin. Macht und Recht hatten auf antikischem Gut, hatten aus antikischem Erbe die monastische Burg einer abendländischen Weltanschauung aufgebaut und hatten den Kaisergedanken der ewigen Roma hinübergerettet in ein Reich voll ungezügelter Kräfte. Der Osten und Westen der Mittelmeerwelt waren geeint und wieder gelöst worden. Der lateinische Westen trug sich endlich in großen Träumen eines Imperiums von Romas Glanz: Karl der Große und die Ottonen. Jahrhunderte ringender Arbeit waren getan, die unfriedliche Ruhlosigkeit primitiver Gewalten zu endlichem Stillstand gefriedet, und die Träger eines neuen Weltgedankens der Civitas Dei können dem jähen Ungestüm barbarischer Mächte mit dem Bann aus innerer Gewalt begegnen. Gralstempel wachsen auf, und in ihnen glüht edelsteinschimmernde Kunde von Symbolen des Heils — romanisch Gebild. Das Abendland hat ein Reich.

Am Ostersonntag im Jahre 1146 redete auf den Gefilden um das alte gallische Pilgerheiligtum zu Vézelay in Burgund der heilige Bernhard. Sprach vom Grab Christi, das in der Heiden Hand, und vom Kreuz. Zerriß sein Gewand und verkündete vom Wehen einer neuen Zeit. „Dieu le veut!" Tausende folgten — von Land zu Land schwoll die Flut gen Osten; kaum mehr als verklungene Sage kehrte zurück.

1099 wird Gottfried von Bouillon zum König des christlichen Königreichs Jerusalem erhoben; 1492 entdeckt Christoph Columbus mit einer Rotte von Abenteurern Westindien. Der gotische Traum der Kreuzfahrer, über einem Grabe eine ewige Macht aufzurichten, zerstiebt wie der Massenwahn seiner Träger; die erste Expansion des Abendlandes erobert ein geistiges, kein weltliches Reich. Die Räson des Genuesen, nicht minder mittelalterlich phantastisch in ihrer Besessenheit vom Zauberlande Indien, faßt Fuß auf einem neuen Kontinent; die zweite Expansion des Abendlandes erobert ein Land; eine Welt unabsehbarer Macht der weißen Rasse.

Die Zeiten des Gotischen beginnen da, wo im Zeichen der Kreuzfahrten ein weltgeschichtliches Faktum: das Gemeinschaftsbewußtsein der europäischen Völker zur Tat wird — sie endigen mit der (für die nächsten Jahrhunderte) endgültigen Abkehr vom näheren Orient und damit in dem schließlichen Verzicht Europas auf die Illusion eines Imperiums. Die Internationale abendländischer Völkeranschauung erlebt innerhalb dieser Zeiten — dem dreizehnten,

vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert — ihre größte Kraft in der Intensität ihrer Strahlungsfelder, die den Kristall des Abendlandes immer vielflächiger aufbauen, bis ihn endlich die Vielheit seiner Teilenergien zum Zerfall bringt. Mit dem geistesgeschichtlichen Augenblick, in dem die Kristallisationsachse des mittelalterlichen Abendlandes den tödlichen Stoß aus der Mitte ihrer Energie erhält — beruhend in der vorläufigen Gleichung vom Menschen als dem Letzten der Dinge —, beginnt die Extensität der Neuzeit und endigt das Gotische.

Damit ist gesagt, daß Gotik nicht nur Krönung, sondern ebensosehr Lösung des Mittelalters bedeutet. Krönung, letzte und höchste Macht, und Lösung, letzter und entscheidender Widerspruch — jeweils auf die mittelalterliche Gesamtidee vom Bilde dieser Welt bezogen —, beides ist im Ausdruck und Umfang gotischer Kultur beschlossen, ist Gesetzmäßigkeit ihrer Struktur wie ihres Ablaufes. Die freie Höhe eines Menschenideals, wie es die frühe Gotik schaute, ruht in dem eisernen Ring ihrer selbstgefügten Ordnung; des Einzelnen Bedingtheit ist Aller Freiheit, und das frohe Wissen um solches Gesetz legt auf das Gesicht des dreizehnten Jahrhunderts die hohe Klarheit einer klassischen Zeit. Die Freiheit des Einzelnen erringt die späte Gotik — wenigstens relativ im Verhältnis mittelalterlicher Mentalität — um den Preis der Umschränktheit Aller: Land gegen Land, Stadt gegen Stadt, Stand gegen Stand. Nicht als ob solches Verhängnis zu irgendeiner Wertung berechtigte, denn die Tiefen menschlichen Schicksals bleiben gleich, nur die Aspekte sind verschoben. Ob Frühgotik oder Spätgotik zu höherer Schönheit befähigt sein kann, wäre eine sinnlose Frage, denn das Leben in ihnen ist gleich erfüllt von Gestalt und Idee. Werden über Vergehen zu stellen, ist Nötigung menschlichen Gefühls, nicht Wirklichkeit geschichtlichen Erkennens, das — der Idee nach — unfühlsam sein müßte wie die Natur.

Weg und Wille mittelalterlicher Weltanschauung erstreckt sich und vollzieht sich zwischen den großen Tatsachen eines Augustinus und Pascal. Aus dem Pessimismus des spätantiken Afrikaners entspringt eine Linie, die schließlich im Pessimismus des spätmittelalterlichen Romanen mündet. Weltverneinung als ein aus Überwindung und Abgrund gezeugtes Ideal dort und hier, dort der Fluch der Verdammten, hier die Entscheidung des Miles Christianus. Die Schale der Lust und die Schale des Zorns wogen in endloser Spannung auf und ab.

Der Aufgang der gotischen Welt ist bezeichnet — innerhalb solcher Spannung — mit der Geburt eines göttlichen Optimismus. Der Träger heißt Thomas von Aquin. Dem Lächeln auf den Gesichtern der Statuen des dreizehnten Jahrhunderts vergleichbar schwebt ein Hauch von erdenbefreiter Heiterkeit über der Formulierung aquinatischer Lehren. Auch ihm ist Spannung und Waage Gesetz: Schale der Lust und Schale des Zorns, aber nicht ihr Wogen, die Kraft in ihrer Mitten schaut sein Weltbild. Über Lust und Leid steht das Ewige, aber es wird nicht aus der Bildresignation des afrikanischen Rhetors und noch

nicht aus der Geistesresignation des romanischen Mathematikers erlebt. Vielleicht ist es nur eine flüchtige Weile, für die das Mittelalter zu solch ungeahntem Heroismus eines Bekenntnisses zur besten Welt aufsteigt, aber der Moment entscheidet. Denn in diesem Augenblick sagt sich Europa innerlich vom Osten los und wagt, der Antike die Gefolgschaft zu kündigen. Nun vermag man Antike und Osten „historisch" zu betrachten — ja eines Tages wird man sie historisch wieder erstehen lassen: die Renaissance. Auf daß das große Sentiment des Historischen neues Pathos gebäre — den Pessimismus des Barock.

Die Perspektive ist notwendig, wenn anders Sinn und Ende gotischer Weltanschauung begriffen werden soll. Nicht um Askese und Mystik geht es zuerst — Mittel sind sie und Erscheinungen, nicht Festen und Enden. Trotz Bernhard von Clairvaux, des an der Wende zweier Weltgeschichtsepochen Stehenden — er mag etwa als der Asket mit dem drohenden Unterton des „spernere mundum" gelten, obwohl seine Tat schöpferisch in die gotische Welt hineinragt wie eine Kathedrale. Trotz Eckehart, dem Meister, bei dem uralte Naturversunkenheit wie barbarisches Erbgut aus den Tagen des Schotten Erigena wort- und formlos zu höchster Gespanntheit wieder einmal in der Geschichte des mittleren Europa auflodert; er ist der Mystiker nicht allein der Gotik, sondern des Mittelalters schlechthin. Und endlich — trotz Luther, des von Augustinus Kommenden und augustinisches Urchristentum Beschwörenden — in der Gesamtlinie des Gotischen sind sie wie alle Umgestalter der Macht, des Rechts und der sozialen Lehre Begleiterscheinungen, nicht Führer, nicht Überwinder. Denn dem „spernere mundum" steht als die unendlich höhere Potenz das „spernere se sperni" gegenüber, der Verachtung als der stets höher gewußte ethische Faktor die Überwindung — Franz von Assisi und die Wiedergeburt der sozialen Idee als eines sittlichen Bewußtseinszustandes freier Menschen, nicht Bindung, nicht seelische Not und Bedrängnis. In der Lehre des Thomas türmte sich die Krönungskathedrale mittelalterlichen Geistes auf; mit dem Leben des Franziskus beginnt die Lösung des Mittelalters und das Menschenalter einer Neuzeit.

Die Kirche, in der Lehrmeinung unerbittlich, hat in ihren großen Zeiten — und dazu wird das dreizehnte Jahrhundert mit Vorzug gerechnet werden dürfen — in Fragen der Lebensmeinung die denkbar größte Freiheit gekannt. Denn die Vielheit der heterogensten Vorstellungen blieb gebunden durch die Einmaligkeit der sittlichen Idee, die noch ganz soziale, noch nicht, wie nach der Gegenreformation, absolutistische Gegebenheit war. Das Abendland im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert kennt keine Gegensätzlichkeit von Glaube und Welt, von Geist und Natur, und zwar nicht, weil die Kirche solches verhindern konnte, sondern weil solche Gegensätzlichkeit als Weltgefühl — um Individuen geht es hier nicht — im Wissen der Völker nicht war. Weil die Gleichberechtigung von Geistigem und Natürlichem erst Gefühlstatsache werden mußte, ehe ein nach dem Naturgemäßen orientierter Monismus

wirklich werden konnte. In der Tat geht ja kaum eine der mittelalterlichen Sektenbewegungen darauf aus, das Christentum als solches zu negieren; die Gegnerschaft zur gemeinsamen Weltanschauung wird nicht zuerst im Gebiet der Lebens-, vielmehr der Lehrmeinungen zündend. Aus der Freiheit der Lebensmeinung erwächst der Blütentraum gotischer Kunst.

Man rühmt ihre Einheit, man beugt sich vor der Kraft ihres Ausdrucks. Einheit und Kraft einer unzersplitterten Lebensform. Einfach im Wesen ihrer Struktur, d. h. nach klaren Dominanten gerichtet, gleich den Grundakkorden der Monumentalbauten im vielverästeten Straßengeäder einer mittelalterlichen Stadt, im vielverwirrten Abhängigkeitsverhältnis einer mittelalterlichen Institution. Ein bekanntes Symbol dieses großen Organismus sei zu nennen erlaubt: die spezifische Form des abendländischen Staatsgedankens im Mittelalter, das Lehen. Die Grundbegriffe lauten: Christus und die Welt — der (im Begriff) ewige Lehensherr hier jenseits der Zeiten, dort die zeitweiligen Lehensempfänger. Alle Gewalt ruht zuletzt im geistigen Prinzip. Und so wird auch dem Letzten, Kleinsten, Rechtlosesten — und wer wäre rechtloser als der Hörige des Mittelalters — schließlich doch das gemeinsame Gleichnis von der Vergänglichkeit aller Macht Schutz und Waffe. Immer wieder wird just ihm solches verkündet im gemeinsamen Ausdruck gotischer Zeit, in der die Massen fesselnden Gewalt der Rede. Der gotischen Predigt kommt Kraft und Reiz zu in einem Umfange, den man heute sich kaum noch klarmachen kann, es sei denn inmitten südlicher oder östlicher Völker. In der Wirksamkeit der Wanderorden, der Volksapostel christlicher und antichristlicher Observanz, erreicht sie den Höhepunkt ihrer abendländischen Geltung. Das gesprochene Wort, umrahmt hier von den kühnen Hallen der Predigerkirchen — den Pionieren gotischer Bauform in Deutschland, Italien, den Randländern —, begleitet von den Epen der Wandbilder, in denen die Grundwurzel spätmittelalterlicher Bildvorstellung heranwächst, umschlossen dort von der Waldeinsamkeit abgelegener Schluchten, wo mystische Schwärmer von einem neuen Urchristentum predigen, oder umwogt vom Brandrauch des Aufruhrs der Gassen, wo die laute Gewalt der Rechtlosen nach der Freiheit des Christenmenschen schreit: es wird das eigentlichste Ausdrucksmittel gemeinsamer Ideen. Wird Bindung und Versöhnung zwischen der Gegensätzlichkeit sozialer Strukturen voller Stufen und Kasten. Und so ist in aller Lebensform eines erkennbar: der Ausdruck des unmittelbaren Lebens bestimmt, nicht die Ratio einer isolierten Vernunft.

Gotik als Prinzip einer künstlerischen Form bedeutet — wie schon gesagt — die Loslösung des Abendlandes von Byzanz. Wann und wo diese Loslösung sich zuerst vollzieht, auf welche Weiten Europas die Loslösung wirklich vollzogen wird, all das wird bestimmend für die besondere Farbe des Ansehens innerhalb der Gesamterscheinung, die man „gotisch" zu nennen übereingekommen ist. Ein positives Kriterium für diese Erscheinung aufzustellen, ist ebenso schwer wie fast aussichtslos, wenn man an der Totalität gotischen

Geschehens streng festhalten will. Die negative Abgrenzung, daß das Gotische da erkennbar werde, wo das Byzantinische nicht mehr wirksam ist, sagt also zunächst nicht mehr als gewissermaßen eine Umschreibung des chronologischen Tatbestandes. Denn man wird sich unwillkürlich erinnern, daß der Untergang des Byzantinischen in Europa weder zu einer Zeit noch gleichmäßig an allen Orten erfolgt; man wird sich erinnern, daß das frühmittelalterliche Weltideal, dessen klassische Form mit dem Wort Byzanz gleichzustellen hier versucht wird, bei den europäischen Völkerschaften von durchaus ungleicher Wirkungsdauer besteht, daß also das Verhältnis der einzelnen Völker zu diesem Ideal eine Verschiedenheit der Veranlagung zu dieser — im Verlaufe des ersten Jahrtausends inter nationes geltenden — Macht bestimmter Ideen in sich schließt.

Es wird notwendig sein, als erste Frage festzustellen, welche Völkerschaften, weltgeschichtlich betrachtet, in dem gotischen Europa vorhanden sind. Aus deren jeweiligem Verhältnis zum Gotischen könnte sich erst als zweite Frage ermitteln lassen, welches etwa das Wesensgemeinsame gotischer Ideen sein möchte. Und nur dann, von der Untersuchung der Geltung des Gotischen bei allen europäischen Völkern ausgehend, wird sich eine zureichende Berechtigung ergeben, nach dem Anteil der Nationen — als dritte Frage — sich umzusehen.

Die erste Frage — nach den Völkerschaften — ist in diesem Sinne und in diesem Zusammenhang ein Problem der Geistesgeschichte und wird darum in deren Bereich gesucht werden müssen. Denn keine naturwissenschaftliche Erklärung von Rassen und Rasseneigenschaften wird je in der Lage sein, auch nur einen kleinen Bruchteil dessen, was geistesgeschichtlich in der Sprache, im Recht, im Ideal eines Volkes vorhanden ist, zureichend zu begründen.

Die Geschichte der ersten Jahrhunderte des zweiten Jahrtausends kennt vier Völkerschaften von ganz bestimmter Prägung — im Sinne der vorgenannten Komponenten: Sprache, Recht, Ideal — als die wesentlichen Träger europäischen Geschehens. Es sind die Romanen, die Gallier, die Normannen, die Deutschen. Das heißt: es sind in diesem Zeitpunkt nicht nur — wie vielfach behauptet — die Romanen hier, die Germanen dort. Die Völkerfamilie der Germanen war, als die Gotik einsetzte, längst innerhalb eines fast ein Jahrtausend währenden Assimilierungsprozesses so sehr geteilt und differenziert worden, daß sie so wenig für diese Zeit einen geschichtlich allein wirksamen Faktor — im Sinne einer Stammesgeschichte — darstellt wie etwa die Kelten. Man braucht daraufhin nur die Geschichte der Länder, wo Kelten oder Germanen stammlich rein erhalten waren im zwölften bis vierzehnten Jahrhundert, nachzuprüfen, es dürfte nicht gelingen, etwa Skandinavien oder der Bretagne oder Irland einen irgendwie erheblichen Anteil an der Weltgeschichte dieser Zeit zuzuschreiben, verglichen mit der Geschichte der Deutschen, der Gallier, der Normannen.

So sehr sich in jeder der vier Völkerschaften im Verlaufe des hohen Mittelalters mehr und mehr das eigene geschichtliche — das völkische — Gesicht ausprägt, so wenig weiß eine derselben sich als stammliche Einheit. Es ist vielmehr zunächst und zuerst Einheit der Sprache, nach der der Chronist der Zeit unterscheidet: die Lingua Tedesca bestimmt für den Romanen im Süden, der sich durchaus eines Volkes fühlt, ob er in Mailand, in Toulouse oder in Burgos lebt, den Begriff des Deutschen, die Lingua Gallica den Franzosen. Und die Völkerschaftsgegensätze zwischen diesen letzteren und den Anglonormannen sind nicht geringer als die zwischen Deutschen und Romanen; der Kampf des gallischen Franzien mit dem normannischen England ist beizeiten reicher an Blut und Haß als der zwischen Deutschen und Welschen.

Betrachtet man diese Völkerschaften auf ihre geistige Zusammensetzung hin in Rücksicht auf ihr Verhältnis zu vergangenen Kulturen, so werden zunächst die Romanen als das reinste Erbvolk, die Normannen als das reinste Neuvolk erscheinen. Aber auch bei ihnen ist, wie die Sprache lehrt, Erbe und Eigentum relativ. Wohl steht das Romanische dem Lateinischen noch im dreizehnten Jahrhundert so nahe, daß es fast jedem Romanen möglich ist, der lateinischen Liturgie ohne Voraussetzung besonderer Bildung zu folgen; daß der Provenzale den Lombarden leichter versteht als den Nordfranzosen. Aber auch hier, innerhalb der verhältnismäßig reinsten Sprachgemeinschaft, ist die Wirksamkeit der Dialekte das eigentliche Wesen — der eigene Stil. Zwar ist längst Konsolidierung der Völker eingetreten. Spracheinheit hat — und auch nur relativ — eine einzige Völkerschaft, die gallische, in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends erreicht. Der Niederdeutsche an der Schelde oder Weser verständigte sich auf ostelbischen Märkten im dreizehnten und noch im vierzehnten Jahrhundert leichter mit normannischen Leuten von jenseits des Kanals als mit seinen aus Oberdeutschland ins Ostland übergesiedelten Stammesgenossen. Die Völkergemeinschaften bestehen demnach auch sprachlich mehr als ideale, denn als wirkliche Verbände; die Stilformen in ihrer Besonderheit nicht weniger.

Als größere Einheiten kennzeichnen sich Erbe und Eigentum, Besonderes und Gemeinsames, in der Rechtsauffassung. Der Königs- und Lehensstaat ist den Normannen, Galliern, Deutschen ebenso eigentümlich, wie er den Romanen im Grunde aufgezwungen bleibt; die Kommunen der Lombardei und in Südfrankreich sind die stärksten Wächter antikischer Urbanität. Die Rechtsverfassung der deutschen Reichsstadt hat auch in ihren machtvollsten Trägern wie Köln nie das Maß weltbürgerlicher Freiheit erreicht, das die kleinste Kommune der Lombardei im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts errang. Die Autonomie der englischen Vasallen ist nicht aus weltbürgerlicher Geneigtheit, vielmehr aus echt nordischem Willensungestüm geboren worden; der Begriff des Tyrannen, wie ihn das Mittelalter versteht (des Usurpators im Gegensatz zum christlichen Ideal der im König gewollten „summa potestatis"), wurde maßgebend in der Lombardei formuliert. Es ist die besondere, aus der Mentalität

des jeweiligen Volkes hervorwachsende Ideenrichtung der Geister, welche letzthin entscheidet. Die Behauptung, als ob es im Grunde keine Gotik in Italien gebe, steht und fällt mit der richtigen Relation der Wesenselemente gotischen Stils auf die Eigenart der italienischen Landschaften. Das Wesensgemeinsame der gotischen Form — die zweite Frage — erscheint demnach vielmehr in der Einheit einer besonderen Denkrichtung, die so konstituiert ist, daß sie das jeweils Besondere eines Volkes, einer Landschaft nach ihrem Willen zu durchgeistigen befähigt wird, ohne dem Bann einer überpersönlichen Norm der schaubaren und schaubar werdenden Erlebnisse mehr Recht einzuräumen — das wäre der Unterschied zum Romanischen —, als sich solches mit dem grundsätzlichen Festhalten an einer Weltanschauung verträgt.

Gleichsam an der Pforte des Gotischen steht das Aufleuchten der nationalen Idee und damit des Letzten, das die besondere Eigenschaft eines Volkes geschichtlich zu umschreiben gestattet — die dritte Frage. Zunächst in der Dichtung; an Christian von Troyes sei erinnert und die Gralsidee, an Walther von der Vogelweide und die Träger der deutschen Epen: Hagen und Dietrich von Bern. Endlich an die gewaltigste Fassung: Dantes Inferno. Sind auch die Wurzeln, die das Wachstum dieser Gestalten nähren, weit hinab versenkt in ein Allgemeineres des hohen Mittelalters, das Einmalige und Dauernde ihrer Züge formt sich in der gleichen Zeitschicht, in der in den Bauhütten Nordfrankreichs an Stelle der antikischen Generalformen romanischen Laubwerks die heimische Aglei und Rebe zum Schmucke der Kathedralplastik erlesen werden. Der Nerv und die Linie in den Gestalten des Giovanni Pisano (Abb. 478ff.) kennzeichnet mit nicht geringerer Eindeutigkeit die Lossagung des treibenden Gestaltungswillens von dem reichsrömischen Wesen im Gebild seiner Vorgänger. Zeitlich geordnet: die früheste Eigenwandlung im Formgefühl vollzieht sich im Westen, die am stärksten persönliche im Süden, die seelisch tiefste und drangvollste in Deutschland.

Die Gleichung: nationale Idee und gotische Form als verschiedene Aspekte einer Willensrichtung mag gewagt erscheinen; internationale Züge des gotischen Stils scheinen sie zu überschichten. Die Überlagerung ist scheinbar — Ausfluß der gemeinsamen Denkrichtung und somit Wirksamkeit einer inter nationes bestehenden europäischen Form des Schaubildes der Quantität der Inhalte nach und mit deren Verbindlichkeit für die gotische Welt als eines Sprößlings der mittelalterlichen Grundgemeinschaft ausgestattet. Daß Differenzierung sofort sich geltend macht, sobald aus dem allgemeinen Formenkomplex heraus die Einzeltatsache Gegenstand erklärender Beschreibung und Ausdeutung wird — eine Differenzierung viel höheren Grades, als das von einem romanischen Jahrhundert behauptet werden könnte —, wird der Darstellung der kunstgeschichtlichen Gegebenheit im einzelnen in den folgenden Kapiteln überlassen werden müssen; auf die Tatsache sei hingewiesen. Man darf über dem — allen großen Perioden der Weltgeschichte gemeinsamen — Bann zwingender Ideen, über der im Wesen des Gotischen begründeten Tendenz zu einer allgemeinen

Form und nicht zuletzt über einer geschichtlich gegebenen Voraussetzung: der durch die besonderen kultischen Gegebenheiten und Einrichtungen bedingten Freizügigkeit und Wechselwirkung, nie vergessen, daß auch Zeitalter mit kollektivistischer Welteinstellung des Nationalen nicht entraten werden, sowie sie einmal eine subjektive Lebensform errungen haben. Denn was schließlich das Gotische vom Romanischen scheidet, ist dieses tiefere, menschlich bewußter gewordene Daseinsgefühl im Leben der Völker, das eine reichere und sinnlichere Struktur seiner Umgebung als seinem eigenen Wesen angemessen erkennt.

DIE BAUKUNST

Zwei Dinge vermitteln Einheit und Ausdruckswillen des gotischen Bauwerkes in reiner Vorstellung: Kathedrale und Wehrbau. Das dritte Gebiet der Bauaufgaben: Wohnwesen und Gestalt der alltäglichen Umgebung beruht mitten zwischen diesen; zwischen Kult und Wehr entringt sich die bergende Hütte des Einzelnen aus vergänglicher Flüchtigkeit zu steinernen Formen. Das Maß der Bedeutung nicht gemeinschaftlicher Nutzbauten, sei es das Bürgerhaus, das Schloß oder die Gildenstube, bestimmt allein schon den Stand des Ablaufes gotischer Architektur, denn ihre Loslösung und Eigenstellung vom Trecento bis zum fünfzehnten Jahrhundert des Nordens bezeichnet das werdende Ende des Stils. Kathedralen, umgeben von Hütten und Zimmerwerk, des Feuers stetig Opfer und in ihrer werkmäßigen Armut echtes Kennzeichen einer Zeitgesinnung, der zu Willen der Mensch ein Gast ist inmitten seines Bereiches; Burgen und Stadtwehren, deren Mauermassen ungefüge Ewigkeit durch gepanzerte Macht ersteht, wie seelischer Antrieb namenloser Massen die Kathedralen erhebt, sie beide sind wahrhaftes Abbild steter Willensbereitschaft zu steinerner Tat, und in ihr spiegelt sich das Antlitz gotischer Welt im dreizehnten Jahrhundert, indem sich der Barbarenstil, der „gotische", anschickt, eine Welt zu erobern.

Das Neue liegt nicht so sehr in den beiden Sinnbildern von Kirche und Wehr, die Stadt und Land von Nordbritannien bis ins Mittelmeer zwei Jahrhunderte lang beherrschen; die romanische Stilwelt kannte in ihren Klosterkirchen wie Cluny oder Santiago de Compostela, in ihren Domen wie Speyer und Pisa nicht geringere Zeugen monumentaler Wucht, und die romanische Burg des Westens und Nordens ist in gotischer Zeit an Masse des Umfanges wohl nicht überboten worden. Aber Geschehen und Werk lagen im elften und zwölften Jahrhundert in ganz anderem Maße bei der Zufälligkeit Einzelner, mögen es geistliche Körperschaften, Dynasten oder Kaiser sein; die großen Massen der Zeitgenossen verspürten nicht den aktiven Impuls am eigenen Leibe, der seit Abt Sugers Bau von Saint-Denis bei Paris (1137ff.) zur stehenden Legende wird: den Rausch allgemeinster Begeisterung, aus dem zunächst die Kathedralbauten erwachsen, und der dann — im vierzehnten Jahrhundert — dem schon persönlicheren Willen im Monumentalbau der Stadtwehren und Kommunalburgen weicht — später noch einmal aufflammend in der deutschen Bürgerkirche der Spätgotik. Dieser übermenschliche Trieb ist anderer Art und Organisation als romanischer Wille; ist von anderem Rhythmus. Und so erlangen die Symbole andere Tiefe der Bedeutung: als Sinnbilder des Bauens Mitglieder des Mittelalters

unterscheiden sie sich von Romanischem — von Grund aus — durch ihre Stellung in und zu der Gemeinschaft.

Einer der geistvollsten Kenner des westeuropäischen Mittelalters, Viollet-le-Duc, hat die Gleichung von der Gotik als der „Kunst der Laien und Städte" in Gegensatz zum romanischen Stil als der „Kunst der Mönche und Klöster" gestellt. Als Symbol bestehend ist als Aussage in dieser Einseitigkeit die These längst nicht mehr haltbar. Die Auflockerung der hieratischen Form, die hier als Laienwerk in besonderstem Maße gilt, kommt nicht von außen her als kausal-primärer Erfolg einer ständischen Wandlung, denn so wenig die Wurzeln gotischer Bauform von außen zukamen — wie Entdeckung der Kreuzzüge, arabisches Erbe und ähnliches, so etwa wie die übertriebene Einschätzung der Spitzbogenform einmal glauben machte —, so wenig hat ein bis dahin etwa nicht vorhandener Stand der Laien den neuen Stil geboren; beides: die Geltung des Laienmeisters im neuen Bauwesen der Gotik wie die Geltung der Spitzbogenform in seinem Gestaltungsbereich sind sekundäre Dinge, sie waren vorhanden vor der Gotik, aber beide wirkten nicht in der Totalität, ehe ihre Zeit kam. Das tatsächliche Emporwachsen eines individualistisch gebildeten Laienstandes — in dem Viollets Romantik den Träger des Gotischen sieht — ist Werk viel späterer Zeit, es kennzeichnet nicht den werdenden Stil des zwölften und dreizehnten, vielmehr den seienden, in sich gewandelten des vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert. Die äußerliche Tatsache der Bauhütte als dem künstlerischen Mittelpunkt der neuen Bauwelt kann man nicht als entscheidend für die Gleichung Laienwerk beanspruchen, ohne zu beherzigen, daß gerade die Fundamente, welche der Bauhütte Kraft und Geltung durch die ganze Gotik sichern: internationale Freizügigkeit, bestimmende Geltung der handwerklichen Erziehung am Werk und schließlich mündliche Überlieferung der Prinzipien, d. h. geheime Tradition, in allem im Hüttenwesen der Orden — vor allem der Benediktiner — vorgebildet sind und ihnen gegenüber nichts grundsätzlich Neues bedeuten.

Man hat sich im allgemeinen dahin geeinigt, in drei Elementen die Prinzipien des gotischen Bauwesens zu erkennen: dem Spitzbogen, der Kreuzrippe, dem Strebewerk. Sie sind zwar nicht die ersten und ursprünglichsten Dokumente der Idee des Gotischen, das vielmehr in Prinzipien der rhythmischen Wandgliederung (als einer Negation des indifferenten Kraftfeldes der festen Wand im romanischen Sinn) zuerst sich verkörpert, aber sie sind die sinnfälligsten Elemente der Idee auf dem Wege ihres Willens, den romanischen Baukörper von Grund aus anzugreifen und umzuformen. Die Totalität des Stiles wird aber mit diesen zunächst nur den Sakralbau angehenden Entdeckungen (oder besser gesagt: Klärungen) des struktiven Organismus auch nach der Seite der baulichen Aufgaben — die wohl voranstehen, aber für sich allein nicht den Stil ausmachen — nicht erschöpfend umschrieben. Es wäre zum mindesten eines völlig neuen Gebildes — der planmäßigen Anlage der Kolonisationsstadt — als einer spezifisch gotischen Bauaufgabe zu gedenken, und man wird in der planmäßigen

Ausgestaltung aller Aufgaben des kommunalen Bauwesens — Stadtwehr als rhythmische Folge von Tor, Mauer und Wachtturm, Stadtburg und Rathaus und seinen Ablegern bis zu den mächtigen Hallen Flanderns und der Lombardei, zuletzt in der Ökonomie und dem einheitlichen Plan der gotischen Burg von der Art der nordfranzösischen Königsschlösser, der Deutschordensburgen und Condottiere-Festungen — doch wohl Elemente erkennen müssen, die mit romanischer Baugesinnung nicht in höherem Maße innerlich verwandt sind als die Kathedrale dem romanischen Münster oder Dom. Diesem ganzen großen Bereich profaner Bauaufgaben geben aber nicht die oben angeführten Rudimente gotischer Sakralbauten das Entscheidende ihres Wesens; dieses beruht vielmehr in einer grundsätzlichen Klärung der Totalität der Aufgaben und in einem erhöhten Maße bewußter Charakterisierung: der rein ideelle Plan der Kolonisationsstadt, der dem Boden mit ganz anderer Willensenergie seine Schachbretteilung aufzwingt, als die wachstumhafte Anschmiegung romanischer Kloster- oder Burgstädte; das energische Quadrat der lombardischen Kastelle bis zu der großartigen Einheit einer Markthalle Flanderns mit ihrem Belfried inmitten gewaltigster Platzebenen — überall ein Zweckbewußtsein voll logischer Kraft des Ausdruckes, der in der werkhaften Folgerichtigkeit seines indifferente Massen in differenzierte Spannungen wandelnden Gestaltungswillens jenen Grundlagen des Sakralbaues wesensverwandt ist, aber nach anderen Richtungen zielt. Ein scharfer, stets aktiver Verstand ruht in allem, was gotisches Bauen heißt, das Zielstraffe seiner vorwärtstreibenden Rastlosigkeit — darin fast vergleichbar mit dem Ablauf technischen Geschehens im neunzehnten Jahrhundert — ist grundsätzlich verschieden von dem langsameren, erdenhaft sinnlicheren Rhythmus romanischen Bauens und bedeutet zuletzt eine Folge hoher Sonderung der Kräfte, die nun vielleicht — gegenüber dem frühen Mittelalter — das Sinnvolle über das Sinnhafte zu stellen gewohnt werden. Mit dieser Behauptung will die gotische Gesamtarchitektur keineswegs als alleinige Angelegenheit der Raison erklärt werden, aber es ist sicher kein Zufall, daß erst die hohe Gotik, d. h. das dreizehnte Jahrhundert, innerhalb der Philosophie des Mittelalters zur großen Gesamtorganisation, zu den Summen des Thomas und Albert, und erst damit zur Verklärung mittelalterlichen Weltgefühls — für das Abendland — geführt hat. Was im Reiche der Baumeister — ob sie Kathedralen, Burgen oder Städte bauten, ob die Notre-Dame in Paris, die Marienburg oder Aigues-Mortes gemeint ist — geschieht, ist nicht anders als in philosophischen Systemen ein erhöhtes Schaffen aus einem Weltgefühl heraus, von dem der verklärte Schimmer, wie er auf den Gesichtern frühgotischer Bildwerke liegt, ein getreues Spiegelbild gibt. Die Kraft des Gefühls ist ja doch an ihnen nicht minder lebendig als an einem Bildwerk von der Art Moissacs, aber eine höhere Weihe tätiger Daseinsfreude trägt ihre Glieder: sie sind die Herren der Welt, die nun ein sinnvolles, kein banges Gleichnis mehr ist.

Wohl ist es in bevorzugtem Maße der Sakralbau, an dem sich der Ablauf des Stiles innerhalb gotischer Architektur in all seinen Wandlungen vollzieht.

Einen frühgotischen Kathedralbau von einem spätgotischen zu scheiden, wird auch dem Laien nicht schwer fallen, der einmal dem Wesen mittelalterlicher Form sich näherte, während die Formenwelt der Wehr- und Nutzbauten, sobald sie des — vom Sakralbau entnommenen — Zierwerkes entbehren, ungleich stabiler, zeitloser erscheint. Indes liegt solches Unterscheiden zuletzt doch nur in unserer von der Renaissance entsprungenen Gewöhnung, Bauwerke wie Bildwerk zu betrachten; der in gleichem Maße weniger differenzierte als fühlsamere Blick des Mittelalters, das keine Künstler in unserem Sinne kennt, war sich des Gemeinsamen im Ausdruck etwa einer Burg und Kathedrale wohl in allem bewußt. Und wenn innerhalb der werdenden Periode des Gotischen, d. h. vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, der Profanbau etwa tatsächlich hinter dem Formreichtum des Sakralbaues zurücktritt, um dann innerhalb des seienden Stiles steigend die Raumgestaltung an sich zu ziehen, so ist das Ganze dieses Geschehens von anderen großen Stileinheiten — etwa dem Barock — im Wesen seines Verlaufes kaum verschieden. So bleibt es denn ein Kennzeichen des Vollzuges, daß die erste Periode der Gotik grundsätzlich neue Bauaufgaben kaum entwickelt, während die Baugeschichte der zweiten Periode in allem so sehr sich ändert — nicht nur im trecentistischen Italien —, daß die These der Protorenaissance das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert für sich beanspruchen kann, wenn man einmal den Nachdruck nicht mehr auf das Gemeinsame des gotischen Gesamtausdrucks, sondern auf das Trennende der neuen Aufgaben und mit ihnen auf die übermächtig werdende Geltung des Profanen verlegt. Denn sicher ist letzten Endes auch in der Verkörperung der entscheidenden sakralen Raumform der zweiten Periode, der Hallenkirche, nicht nur eine Rassenfrage im besonderen — das neuerdings oft betonte germanische Gefühl unendlicher Raumstille —, als vielmehr die ganz allgemeine Tatsache der Sprengung der mittelalterlich internationalen Formulierung des Sakralbaues durch die völkischen Wurzeln einer Raumphantasie, die nicht vom Sakralen, jedenfalls nicht vom christlichen Kultbau herkommt, ausschlaggebend.

Wenn es heute noch eines Anlasses bedürfte, um klarzumachen, in welchem Maße das Gotische eine Angelegenheit der nördlichen Völker des Abendlandes ist, so müßte ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte des Bauornamentes die Sachlage genügend aufhellen. Der romanische Stil hatte außer der — farbig zu schmückenden — Werkform des Würfelkapitells kein Ornament ersonnen, welches auf den antiken Formenschatz vom Stab-Kehlenwerk der Gesimse und Sockel bis zum Akanthus des korinthischen Kapitells hätte Verzicht leisten wollen im Sinne höchster Vorbildlichkeit; das Bereich der nicht antiken geometrischen Muster blieb gegenüber der begehrten Schönheit antikischer Vorbilder immer der Spezialfall, und wenn das zwölfte Jahrhundert — zunächst im Westen und Südwesten — mit seinen Figurenkapitellen und der gesteigerten Einführung des figürlichen Schmuckes überhaupt eine scheinbar neue ornamentale Welt vom Osten herüberholt, so ist nicht zu vergessen, daß solches die

Bereicherung der Hoch- und Spätstufe eines Stils bedeutet, innerhalb der jeweils immer die plastische Kunst der Figur in vollem Umfang dem Architektonischen dienstbar gemacht wird, nicht aber die „Entdeckung" einer grundsätzlich neuen Motivquelle. Man kann darüber streiten, was an der klassisch gotischen Form des Knospenkapitells mit seiner ökonomisch knappen und klaren Ausdrucksbestimmtheit ursprünglicher sein könnte: die tektonische Idee einer Komposition von vegetabilisch gearteten kraftgeladenen Körpern oder das imitative Motiv des einheimischen Markstengels einer werdenden Pflanze (in Wirklichkeit ist wohl keines ursprünglicher, weil sich Sinn und Ausdruck notwendig ergänzen), aber man kann nicht im Zweifel sein, daß nicht nur für das vollendete Knospenkapitell, sondern auch für dessen Vorstufen im romanischen Stilbereich kein Platz ist. Dabei kann der Prototyp des Knospenkapitells durchaus in einer „Werkform des korinthischen Kapitells" (Gall) beruhen, d. h. in dem gleichen Kapitelltyp, der eine Generalform des Romanischen bedeutet; wesentlich ist, daß der keimende Stilwille in dem Kapitell grundsätzlich andere Ausdrucksmöglichkeiten sieht und erkennt, als das seine romanische Umgebung tat. Die optische Vielheit eines dynamisch nicht differenzierten Blätterkorbes auf die greifbaren Linienkurven einer plastischen Einheit zu reduzieren, die Abschluß gleichzeitig ist und Anfang, indem die aufschießenden Kräfte des gotischen Säulenstengels ebenso wie die überzeugenden Spannungen, welche sich den Bogenfüßen entgegenstemmen, versinnbildlicht sind, darin liegt die entscheidende Wendung zu einem neuen Kräftegefühl, und hier offenbart sich die Tat einer unverbrauchten Rasse. Wenn in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts auf nordfranzösischem Boden innerhalb der Vorstufen des Knospenkapitells die ersten Motive heimischer Flora mit ihren Blattknospen erscheinen, so liegt darin eine tief rührende Symbolik des Weltgeschehens — der namenlose Künstler, der zum erstenmal über einem Gewächs heimischen Bodens den antikischen Formenschatz zu vergessen mutig und berechtigt war, wurde zum unbewußten Herold einer Weltepoche, denn er entdeckte eine Welt. Erst von der klassischen Höhe gotischer Kapitellornamentik an den Kapitellen in Paris, Reims oder Dijon mit ihren berauschend schönen Laubgewinden des Efeu, der Weinranke, der Aglei oder des Pfeilkrauts wird der Abstand zu dem romanischen Ornament bewußt (Abb. 228), denn erst jetzt ist tatsächlich ein neuer Frühling hereingebrochen, sind Alltag und Umwelt in unmittelbare Nähe des Menschen gerückt. „Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis" (Bernhard von Clairvaux).

Von dem hohen Idealismus des dreizehnten Jahrhunderts aus gesehen wird aber wohl auch der Weg erkennbar, den die Ornamentik des reifen und gewordenen Stils gehen mußte. Die Spannkraft des Gotischen hatte in der vegetabilischen Lebendigkeit ein hohes Sinnbild seines Seelenlebens erkannt, Sinn und Sinnlichkeit gleicherweise umschließend in der strotzenden Fülle seiner Laubwerke und den kraftgeschwellten Bogen seiner frühen Maßwerke,

die klar stehen wie der ausholende Hieb eines erprobten Fechters. Aber die gleiche Spannkraft mußte weitertreibend das Fleisch der Blätter gleichsam verbrennen; die wogenden Gewinde ihrer Rippen werden alle Kraft in sich ziehen, und der sausende Rausch der Linienbetörtheit wird die Maßwerke auffasern und mit Zuckungen laden wie bloßgelegtes Nervengeflecht, oder er wird die Knoten und Schöße ihrer Bogen und Stege mit Übertrieb umkleiden wie Pflanzenwerk in übersättigter Erde. Der Weg von plastischer Fülle zur Abstraktion der linearen Orgie ist der Weg des Nordens: im Flamboyant nicht minder als im Gitterwerk englischer und deutscher Flächenfüllung des fünfzehnten Jahrhunderts — der Weg zur Hypertrophie des körperhaften Schmuckwerks ist im romanischen Westen: in Südfrankreich und Spanien gegangen worden — Italien hat diesen Weg nur im Trecento betreten (Ferrara, Domfassade, Abb. 340, und Venedig, Abb. 190, Taf. IV). Im Norden konnte das verglühte Gebilde des gotischen Ornamentes wohl auf Jahrhunderte von dem neuen plastischen Sinn, der mit der Renaissance von Italien kam, überschichtet werden, in einer guten Stunde des achtzehnten Jahrhunderts hat es als Rocaille noch einmal eine Welt sinnhafter Freude umsponnen. An einem ist festzuhalten: innerhalb keiner Epoche abendländischer Kunstgeschichte hat sich die Zeichensprache eines über allen Mundarten der Völker stehenden Gemeinsamen in gleichem Maße zu behaupten gewußt, wie das mit dem gotischen Ornament des dreizehnten Jahrhunderts geschah.

Das ist die Blütezeit der wandernden Meister und Hütten. Von dem Vielen, das über Organisation und Persönlichkeit im Baubetriebe der Gotik festgestellt ist, scheint für die innere Linie des Stils vor allem eines wesentlich: das, was man etwa mit werkmäßigem Denken umschreiben könnte. Denn für die Gesamtheit gotischer Baukunst ist in einem Maße, wie für keinen Stil vorher noch nachher, die geschulte Vielheit künstlerischer Kräfte ausschlaggebend, das eiserne Gesetz einer Werkverbundenheit, ohne das der gigantische, auf Jahrhunderte des Entstehens ausgestreckte Umfang seiner großen Schöpfungen im Geheimnis seiner künstlerischen Einheit nie wird erklärt werden können. Nur ein Organisationsbetrieb, der wie die Ordnung der Dombauhütten jedem die unumschränkte Gleichheit der Lehre gab und von jedem die gleiche langjährige Erfahrung weitzügiger Wanderschaft forderte, wenn er aufsteigen wollte auf der Pyramide der Hüttenleute, der inmitten dieser Fülle fähiger Kräfte gleichzeitig unerbittliche Gewalt ausübte gegenüber der künstlerischen Freiheit im Grundsätzlichen (im Generalplan einer Kathedrale und wohl auch im Grundplan etwa einer werdenden Stadt), ihm dafür jede Freiheit der Invention gewährend innerhalb der Einzelheit schmückender Zutat — nur diese großartige Einmut eines kollektivistischen Werksystems war befähigt, die Kathedrale zu erschaffen. Dazu bedurfte es allerdings letztlich der Eingebundenheit in ein Weltsystem, in dem die Hingabe stets absolut, das persönliche Verdienst stets relativ blieb — die Chroniken der klassischen Gotik kennen Künstlernamen nur zufällig, denn wer an der Spitze der Pyramide stand, hatte zuletzt kein höher

Recht, einen Namen zu tragen, als der Eckmann am Fuß derselben. Auch hierin letzten Endes ein Zug nordischer Mentalität gegenüber südlicher, denn der Kaiserbegriff im Mittelalter erkennt in seiner großen Zeit nicht minder im Imperator das Bleibende, im jeweiligen Träger den vergänglichen Namen. Daß das italienische Trecento im ganzen wohl mehr Künstlernamen überliefert als die gesamte Gotik des Nordens, ist nicht Folge gründlicherer, sondern grundsätzlich das Individuum anders wertender Geschichtschreibung.

Wieweit Lehre und Überlieferung der Bauhütte lebendige Form oder geschriebenes Gut, wird nie ganz auszumitteln sein, aber die Tatsache, daß Lehrüberlieferungen in Form allgemeinster Anweisungen erst in der letzten Phase des Stiles erscheinen — der berühmte Akt um die Erbauung der Mailänder Kathedrale (1392) ist indirekt das erste umfängliche Dokument einer literarischen Überlieferung des Bauvorganges innerhalb einer Kathedralhütte —, besagt doch wohl mehr als einen Zufall. Es scheint nicht, als ob einem der großen Meister des dreizehnten Jahrhunderts gegeben gewesen wäre, über sein Tun mehr zu sagen, als ihn persönlich anging — das Vorlagenbuch des Villard d'Honnecourt besagt über die Person des Urhebers noch nicht so viel, daß sich aus dem Vielen an Grundrissen, Ansichten, Entwürfen und Studien von Bauwerken oder Figuren auch nur ein Anhalt auf seine eigene Wirksamkeit erholen ließe. Im vierzehnten Jahrhundert ist es wohl Übung geworden, daß der Meister eines großen Werkes sich irgendwie an seiner Schöpfung verewigte, wie etwa die Büste Peter Parlers in Prag (1353) bezeugt; Italien hatte diese Mode eingebürgert, und im Norden hatte mit den großen Meisterfamilien die Geschlechterbildung eingesetzt. Aber erst das schreibselige fünfzehnte Jahrhundert erzählt gelegentlich mehr als den Namen eines Meisters; die Literatur steigt an, je mehr das Werk der Kathedralen sinkt oder die Arbeit des Baumeisters profanen Aufgaben sich zuwendet.

DER KIRCHENBAU

Als Anfangs- und Ausgangspunkt der gotischen Baukunst in Frankreich wird gemeinhein der Neubau von Saint-Denis, den Abt Suger 1137 in Angriff nahm, betrachtet (Abb. 208). Man wird gegenüber der denkmäßigen Nötigung, die Anfänge eines Stiles irgendwie sinnfällig mit einem Denkmal oder Kennzeichen zu verknüpfen, an diesem Faktum tunlich festhalten, vorausgesetzt das Bewußtsein, daß die treibenden Ideen und die verkörpernden Elemente in Saint-Denis nicht einen ersten Anfang, vielmehr eine abgeschlossene Erscheinung bedeuten. Die Formelemente, wie Spitzbogen und Kreuzrippe, sind längst vorher nachweisbar im Norden und Süden Frankreichs. Die Idee eines monumentalen Gewölbebaues, aus der schließlich die Denkgesetze gotischer Tektonik entspringen, beschäftigt den Westen durch das ganze elfte Jahrhundert. Der entscheidende Schritt zu einer neuen Einheit des Baukörpers erfolgt mit dem Augenblicke, wo die Erkenntnis, daß die Wölbrippe das unbedingte Mittel sei, die homogene Masse der lastenden Wölbdecke in ein — künstlerisch schon bewußt gewordenes — System tragender und lastender Teile zu zergliedern, mit der gleichlaufenden Idee der rhythmisch gegliederten Wand in der Art der normannischen Bauten zur künstlerischen Synthese zusammenwächst. Nicht ein neuer Raum — den gibt es auch im Westen nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert —, vielmehr ein anderes Gefühl rhythmischen Erlebens, als es das romanische Ideal postulierte, steht am Ausgangspunkte des Gotischen. Dieser Prozeß vollzog sich zunächst innerhalb der bescheidenen Grenzen einer Landschaftsgruppe, deren Gemeinsames in der normannischen Energie im Sinne eines Primitiven beschlossen ist.

Wie aber der Stil als künstlerische Tatsache auftritt, dafür wird man die symbolisch große Hingabe an einen Werkgedanken, die sich mit dem Bau Sugers in Saint-Denis nach jeder Seite hin offenbart, heranziehen können. Dabei wäre etwa zu berücksichtigen, in welchem Grade diese erste Hälfte gotischer Werkkunst als ideelles Vorbild weiterwirkt; wie der Gedanke von Saint-Denis die Bereitschaft und Geneigtheit der Zeit gegenüber Problemen künstlerischer Formung entzündet und der Bernhardinischen Absage an Dinge der sinnhaften Form den stärkeren Willen des künstlerischen Gefühls entgegenstellt. Wobei hinsichtlich des geistesgeschichtlichen Momentes nicht vergessen sei, daß der Gedanke des Neuen — des Anderen, dem Romanischen Abgekehrten — viel mehr in der Absage Bernhards als dem Romanisches gleichsam krönenden Machtgedanken des Sugerschen Baues ausgesprochen ist. Das weltgeschichtlich Prägnante erscheint darin, daß mit dem Sugerschen Bau ein

ganz hohes Werk eines Spätstiles mit dem Erbe zugleich die Anfänge eines Neuen übergibt.

Die Zeit der Auseinandersetzung, wie man im Hinblick auf die spezifisch konstruktiven Änderungen am Baugerüste die Zeit der jungen Gotik in Nord- und Westfrankreich bezeichnen kann, umspannt im wesentlichen die zweite und dritte Generation des zwölften Jahrhunderts. So langsam und zögernd innerhalb dieser Ära gewaltigster Arbeit und ihrer Erfolge an struktiver Geschmeidigkeit die Gesamtform sich wandelt, keine spätere Zeit des Gotischen hat — auf dem Gebiet rein baulicher Aufgaben — noch einmal die herrliche Klarheit und ruhige Kraft, welche die Bauwerke von Noyon (Abb. 207), Soissons, Saint-Leu-d'Esserent, Reims (Chor von Saint-Remi), Châlons (Notre-Dame; Abb. 214, 215), Sens (Abb. 218), Provins, Mantes (Abb. 217) durchströmt, übersteigert. Die letzten und höchsten Schöpfungen, begonnen im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts: der Dom zu Laon und die Notre-Dame in Paris (Abb. 216; Taf. V), sie erscheinen immer wieder gleich Traumbildern in ihrer zeitlosen Größe; nur weniges hatte der romanische Sakralbau — und man muß schon die gewaltigsten Werke wie Pisa oder Cluny nennen — in ähnlichem Umfang unternommen und durchgeführt.

Gemessen am Raumbild der Kathedralen der klassischen Periode in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ist romanische Gebundenheit bei all den vorgenannten Werken noch durchaus spürbar — in Noyon spricht das Ruheelement der Rundbogenformen entscheidend im Chor, in Sens (Abb. 218) ist trotz der mächtigen Strebelager die Proportion der Massen nichts weniger als gotisch empfunden. Der herrliche Chor der Madeleine in Vézelay bedeutet — für sich betrachtet — im Grunde noch erhöhte Bereicherung der gewaltigen Mächte des Langhauses, wenn man von der Lichtdurchflutung absieht. So wenig entsteht ein neuer Raum, wie in den Grundrissen zunächst eine grundsätzlich neue Form ersonnen wurde. Fast durchweg bleibt das Chorhaupt ein Halbrund oder diesem nächst verwandt; in der Wand dieser Rotunden, die von dem Element der klassischen Travée noch nicht gelöst und neu verbunden sind, beruht der köstliche Anblick gepanzerter Kraft, der frühgotischen Chören, wie Noyon, Paris (Notre-Dame) und noch Châlons-sur-Marne (Abb. 214, 215) so viel Pracht verleiht. Noch ist die Wand in nichts verschwunden — wie dies kaum eine Generation später der Fall sein wird. Der — wohl absichtlich — nie überschaubare Reichtum aneinandergereihter Teilglieder von dem Säulenschaft des Scheidbogens und seinen vollen Profilen über die Säulenbündel der Emporgalerien, Triforien, hinweg bis zu den maßwerklosen, noch in ganzer Körperfülle ihrer Leibungslinien wirksamen Hochschiffenster, das an sich starke Ruheelement dieser bestimmenden Viergliedrigkeit, die in gelassener Rhythmik den Blick hebt, nicht hinaufreißt, er bedeutet sicherlich zuletzt eine Verherrlichung romanischen Empfindens. Denn nirgends ist hier die Wandöffnung ein Träger des Lichts — wie im Hochgotischen —, ohne zuvor und stärker einen körperlich plastischen Schmuck zu bedeuten und damit endlich eine subtile Steigerung

des Ausdrucks der raumabschließenden Elemente. Erst ein genaueres Zusehen läßt die wohldurchdachte Organisation dieser vierteiligen Wandordnungen überschauen, zunächst — und noch in Paris (Notre-Dame, Abb. 216), wo man das vierteilige System aufzugeben begann — empfindet das Auge die Einheit der Horizontalen, die auch über die stärksten Senkrechten, wie die Dienstbündel in Laon, wegspringen, als die eindrücklichere Macht. Die südlichen Landschaften, zuerst Burgund, haben die Zier solch prachtvoll gleitender wagerechter Bahnen am stärksten gefühlt und ihr Grundelement, die romanische Iteration des einfachen Abstandes, ganz besonders ausgebildet (Dijon, Notre-Dame, Chor und Langhaus, Abb. 220; mit hochgotischen Elementen durchsetzt in der Kathedrale von Bourges; als köstlichstes Motiv einer Außengliederung von ganz einzigartigem melodischen Reiz an der Fassade der Notre-Dame in Dijon, Abb. 210).

Der formgestaltende Trieb gotischer Ordnung setzt in diesen Raumsystemen im Sinne einer Vereinfachung der rhythmischen Totalität ein: Empore und Triforiumgalerie werden zusammengefaßt. Die Dreizahl der aufsteigenden Wandelemente: Scheidbogen, Triforium, Fenster wird bestimmende Norm. Die entscheidende Wendung zur Klärung des Gliederverhältnisses, welche der schmuckreichen Vielbildigkeit letzten romanischen Empfindens eine zwingende rhythmische Einheit entgegenstellt — wie sie das Mittelalter als Ausfluß einer Vereinheitlichung der Kräfte kaum je wieder erlebte, denn der Verzicht des Nordens auf den zauberhaften Klang gleichgliedriger Bogenketten im basilikalen Raumbild ist nicht minder bewunderungswürdig als der Verzicht der frühgotischen Bildner auf die Prächtigkeit romanischer Schmuckfülle von der Größe der Chartreser Meister —, diese wahrhaft monumentale Entschlossenheit ist wohl ausschließlich Verdienst des Nordens. Kirchen der Normandie (Saint-Leu-d'Esserent, Chor von Saint-Etienne in Caen) sind zwar nicht die zeitlich frühesten, aber eindrücklichsten Raumbilder, sie stehen am Abschluß einer langen Formreihe; das großartig schlichte System der Kollegiatkirche von Mantes (Abb. 217) zeigt den neuen Stil (hinsichtlich der räumlichen Ordnung) in voller Bereitschaft. Von hier zur rhythmischen Travée des hochgotischen Raumes ist der Abstand auf das denkbar geringste Maß gebracht: den Ersatz der Empore durch das Triforium und damit die engste Durchflechtung der drei Teilgrößen Scheidbogen, Arkade und Fenster statt der Übereinanderreihung relativ gleichwertiger Glieder. Dieser ebenso folgenschwere wie in der künstlerischen Wirkung selbstverständlich erscheinende, wahrhaft geniale Gedanke gehört noch dem Arbeitsreichtum des jungen Stils zu. Es kann hier nicht verfolgt werden, welche Zahl von Wegen und Versuchen zusammenlaufen mußte, bis das klassische System der dreiteiligen Wandgliederung vollendet war. Mit der Kirche von Saint-Yved in Braisne bei Soissons (1180—1216) steht es in bedeutsamer Vollendung vor Augen; das Motiv der schmuckvoll zierlichen Galerie zwischen der noch kaum angespannten Kräftigkeit der Scheidbogen und der ganz ruhigen Hochwand mit ihren Rundbogenfenstern wirkt unbeschreiblich reich und gesättigt, vergleichbar dem vollen Laub frühgotischen Ornaments.

Haftet den Räumen des zwölften Jahrhunderts vor der entscheidenden Durchsetzung der dreigliedrigen Wandsysteme ein Etwas unbefreiter Gebundenheit an, das im Ganzen des Stiles als ein „noch nicht" seiner vollen Energie zu deuten sein wird, als ein Ausfluß angespannten Ringens, dem aber Endziel und Überwindung nicht bewußt wird, so liegt im Gegenbild architektonischer Gestaltung, in der Außenerscheinung und ihrer plastischen Totalität, der reinste Ausdruck des werdenden Willens. Vielleicht möchte es genügen, von französischer Frühgotik nur die Fassade der Notre-Dame zu Paris zu kennen, um den Sinn des gotischen zwölften Jahrhunderts in nie übertroffener Herrlichkeit zu schauen (Taf.V). Der erste Gipfelpunkt gotischer Welt, verklärt von dem hohen Gefühl einer körperhaften Freudigkeit, jungen Leibern und ihrem gehaltenen Maß hellenischer Zeiten an der Schwelle der klassischen Kultur vergleichbar! Die Schwere des viergliedrigen Systems, welche den Innenräumen Hemmung und Fessel auferlegt, welche die Lichtbahnen verdüstert oder romanisch verschleiert wirken läßt, sie gibt hier — von wahrhaft königlicher Macht geometrischer Eurhythmie — dem Block der Stirnwand Größe und Reichtum mit gleich spendender Fülle. Ist die fast gleichzeitige Fassade zu Laon, durch die spätromanisch plastische Aushöhlung ein malerisches Gebilde voll heftiger Aktivität, in der grandiosen Silhouette der Türme ein begreifliches Vorbild der Zeit, von der man den Ausspruch Villards, die Türme zu Laon seien die schönsten, die er auf seiner weiten Wanderschaft geschaut habe, versteht, so ist in Paris alles von der Würde und Macht durchdrungen, die den Mittelpunkt einer ebenso jugendlichen wie großen Kulturgemeinschaft — groß zuerst an innerem Maß, nicht äußerem Umfang — in einmaliger Vollendung verkörpert. Die Durchdringung der Komposition aus einfachen Wertgrößen heraus — Drei und Vier, den Grundfesten mittelalterlicher Symbolik —, die gehaltene Ruhe der Portal- und Fensterzone zwischen den wogenden Bändern der Königsgalerie und der sonnendurchfluteten Kranzarkade, alles ist hier gleichsam von dem Hauch subtilster Linienfühlsamkeit getragen. Der Türme leichte Wucht greift nicht in die Wagrechte ein, ja sie steigern fast die burgenfeste Rüstung dieser Tempelwand.

Die Ahnenreihe der „Königin unter den Kathedralfassaden" hat viel normannisches Blut in sich; Caen und Noyon bezeichnen den Weg. Und im gleichen Bereich der Nordlandschaften Frankreichs erreicht die vieltürmige Gruppe romanischer Prägung mit der Dominante der Vierungshelme und den bis zur Sechs- und Achtzahl gesteigerten Flankentürmen (Caen, Saint-Etienne) mit der Gruppe des Laoneser Doms ihren höchsten Ausdruck; wie nur ähnlich jenseits des Kanals auf englischem Boden gibt in Laon der Fernblick auf die Kathedrale ein Gepräge starrender Türmung, das ohne die luftige Schönheit seiner Kronen nicht viel anders zu schauen wäre als einst eine der turmumwehrten Burgen der Landschaft. Verwandt in wehrbereiter Gewalt steigen die Westtürme zu Noyon auf (Abb. 207), und durch das ganze dreizehnte Jahrhundert begleiten diese trotzigen Träger — noch einmal in vollster

Schönheit in den Westtürmen von Coutances (Abb. 239) — die Schaubilder der Kathedralen des Nordwestens. Wie im Süden außerhalb der klassischen Zone der Isle-de-France das Burgenhafte am Außenbau der Kirchen eigentlichsten gotischen Formwillen bedeutet, so ist hier auf dem Nachbarboden Englands (und zeitweise seiner Domäne) das Gegenbild der wehrbereiten Masse — das zweite Gesicht der Gotik — immer lebendig und wirksam.

Verglichen mit dem schaffensreichen und arbeitsvollen Verlauf des gotischen zwölften Jahrhunderts erscheint die Bautätigkeit der ersten Hälfte des dreizehnten wie eine Phantasie. Ein knappes halbes Jahrhundert reichte hin, die Kathedralen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais, von Bourges, Troyes, Soissons auf den Boden zu stellen innerhalb einer Landschaft, deren Umfang nicht über die Ausdehnung einer ansehnlicheren mittelalterlichen Grafschaft hinausging. Was Attika im fünften und vierten vorchristlichen Jahrhundert, ist in voller Ebenbürtigkeit im dreizehnten Jahrhundert der Boden zu beiden Seiten der mittleren Seine; wie von Attika zündende Kraft über Hellas hinausstrahlt, so erstehen nun um die Zentren in der Champagne, Picardie und Isle-de-France in der Peripherie der gallischen Länder in ihrer Nachbarschaft Werke von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in kaum absehbarer Folge. Tours, Le Mans, Poitiers, Bordeaux, Rodez, Bayonne, Lausanne (Abb. 221), Brüssel (Abb. 252, 256), Tournai (Abb. 254), um nur die größten zu nennen. Die Intensität künstlerischen Schaffens ist auch in der Blütezeit der Renaissance Italiens nicht stärker.

Der erste und tiefste Unterschied des klassischen Stils, der mit dem Neubau der Kathedrale in Chartres (1195 begonnen, Abb. 213, Taf. VI) einsetzt, mit Reims (1212 begonnen; Abb. 224—227, 229, 2, Taf. VII) und Amiens (1218 begonnen, Abb. 229—231) rasch zu seinem Höhepunkt ansteigt, mit dem Chor von Beauvais (1172 vollendet, Abb. 232, 233) den Zenit überschreitet, liegt in der grandiosen Einheit des Gesamtsystems. Nun erst erscheint meßbar, was die vorausgehenden Generationen an Neuem erobert, und was nun die Kraft des dreizehnten Jahrhunderts als volles Erbe übernimmt, um ihm tiefsten Sinn und höchste Schönheit zu verleihen: das Chorhaupt im Strahlenkranz seiner Kapellen, das basilikale Langschiff mit der magischen Gewalt seines Rhythmus, das Frontpaar der Türme, der gleichzeitig vollste und reichste Ausdruck der gigantischen Werke nach außen, voll symbolischer, wahrzeichenhafter Macht, Tempelstirnen des Altertums allein vergleichbar. Der Zweikampf zwischen Raum und Masse, der durch das zwölfte Jahrhundert schwankend den frühen Werken bald hier, bald dort Übergewicht verleiht, hat aufgehört, die Totalität eines grandiosen Formwillens ist an irgendeinem Strebebogen der Kathedralen von Chartres und Reims nicht minder aktiv als in den unergründlich schönen Raumbildern ihrer Chöre, als in dem fabelhaften Schmuck ihrer Portale.

Zunächst: der alte gallische Gedanke des Kapellenkranzes feiert seinen höchsten Triumph. Die starken Elemente zum Zentralbau, die anscheinend

auf jeder vollen Höhe tektonischen Gestaltens vortreten, sie finden in den Chorhäuptern der Großbauten: Chartres, Reims, Amiens (Taf. VI, Abb. 227, 231) ihre für das Mittelalter letztlich mögliche und entscheidende Verwirklichung; ein Weiteres hätte Auflösung des Grundgedankens am christlichen Kultbau bedeutet, und nichts liegt der klassischen Zeit dieser Werke ferner als irgendein Abgehen von der strengen Fügung des einmal erkannten Zweckgedankens. Die einmütige Hinordnung alles Künstlerischen auf ein Ziel — wie immer das Wesen dieser Kathedralbauten umschrieben werden mag — war nie stärker, und nicht zuletzt in solchem Erfülltsein von der sakralen Idee liegt das Ewige der Werke dieser Zeit.

Die große Dreiheit der Glieder, die im Plane als Chor, Querhaus und Langschiff die Raumeinheit mit ihrem fortreißenden Zug zum Chormittelpunkt aufbaut, wird zum Fundament der klassischen Ordnung in seinem wichtigsten Motiv: der Travée, d. h. dem System der einzelnen Jochwand. Nachdem das schwerste Problem der Konstruktion mit dem gestreckten Rechteck des Kreuzrippengewölbes ein für allemal von der Zeit anerkannt wurde — auch hierin ein Sinnbild ökonomischer Größe, die sich nicht, wie in anderen Ländern (Anjou, England) von den plastischen Reizen anderer Gewölbformen, wie dem Domikalgewölbe und seinen Varianten oder von den dekorativen Spielen der englischen Sterngewölbe (vgl. S. 37, Abb. 275, 279), irreführen ließ — liegt in der Tat der vollste Nachdruck der künstlerischen Ziele für den Innenraum in der Durchformung seiner Wandsysteme. Die Vielheit der Lösungen bei einem Prinzip: Scheidbogen, Triforium, Hochgadenfenster ist erstaunlich. Hat die frühgotische Wandgliederung oft etwas melodisch Anmutvolles, so ist die klassische Gliederung jedesmal eine rauschende Symphonie. Waren dort wirklich noch Wand und Gliederung eine Zweiheit, durcheinander bedingt, so ist nun — soweit sich das von Architektur überhaupt sagen läßt — die Gliederung das Einmalige und allein Beherrschende. In Chartres gibt sich die Ordnung noch in geometrischer Schlichtheit (Taf. VI); in Reims erscheint die von innen bestimmte Einheit von genialstem Ebenmaß bestimmt (Abb. 227); in Amiens tritt zum erstenmal (unter den Großbauten) ein verschränktes Verhältnis (an Stelle der gleichwertigen Einheiten in Chartres und Reims) im Triforium und Hochgaden ein (Abb. 231). Die Wand scheint aufgezehrt von der Form, die Stütze dominiert. Die Vierpaßpfeiler mit ihren kräftigen Stämmen in Chartres und Reims — namentlich in Reims ist die romanische Vorliebe für den Säulenkörper in den Schäften und den prachtvollen Laubkronen der Kapitelle noch ganz wach, in Soissons (Abb. 222), Châlons (Kathedrale), Beauvais (Abb. 232), Auxerre (Abb. 223), ursprünglich wohl auch in Bourges hält man weiterhin am Säulenpfeiler als Scheidbogenträger und Dominante fest — wirken im System als beruhigende Macht. Selbst die gesteigerte Vielheit der Stabglieder, wie im Langhaus von Saint-Denis, einem der schönsten Systeme des klassischen Stiles, läßt nie das struktive Element allein herrschen (Abb. 234) — die Form bleibt wahrhaft Meisterin im Ausgleich der Träger und Massen. Erst um die

Jahrhundertmitte treten im Kronland Übersteigerungen auf wie der Chor von Beauvais, der phantastischen Höhen zuliebe die Travée zu schaftschmaler Schmächtigkeit einengt (Abb. 232). Er bedeutet nicht nur als baulicher Mißerfolg einen Abstieg und Abweg: das Gleichgewicht zwischen genialer künstlerischer Einsicht und der Wirklichkeit, das innerhalb der Hochstufen gotischer Welt viel stärker wirksam ist, als die phantastische Gleichung von den Weltüberwindungszielen des Gotischen wahr haben will, hat hier zu bestehen aufgehört und mit ihm die Grundfeste des Stils. Es bedurfte fundamentaler Revisionen, bis der Traum von Beauvais im Dekorationsstil der Spätzeit — anders und unter anderen Verhältnissen noch einmal wirksam werden konnte.

Gegenüber der durchleuchteten Klarheit des klassischen Systems der Isle-de-France bleibt das Umland schwanker Boden. In Le Mans siegt zuletzt das Kolossale einer räumlich zu großen Planung über die Eurhythmie des reifen gotischen Raumbildes; das Phantastische gotischer Masse wird — zwar in anderem Sinne wie Beauvais — mit elementarer Gewalt bewußt (Abb. 240). In Burgund und seiner Nachbarschaft zeugen der schöne Chor der Kathedrale von Auxerre (Abb. 223) und die mächtige Kathedrale in Bourges (Abb. 241) von der Wirksamkeit nordfranzösischer Schulung; in Bourges hat die lange Bauzeit aus der ursprünglich frühen Planung von der Art der Pariser Kathedrale ein seltsames, imposantes Gebilde schwerer Körperlichkeit geschaffen. Etwas von der großen Linie der Loire-Landschaft glaubt man im wuchtigen Umriß dieses Werkes zu spüren, herbe und stolze Mächtigkeit, das alte Signum burgundischen Bodens.

Der Zug des Klassischen zu sinnhafter Fülle, der in den Räumen waltet, bestimmt der Außenerscheinung die erstaunliche Macht geschlossener Linien. Erstaunlich, wenn man den Zuwachs an Bereicherung der Teilglieder — als technische Notwendigkeit im Strebewerk, als künstlerische in der Durchdringung des ganzen Baukörpers mit Bildnerei — bedenkt. Wieder herrscht ein Organisationswille zum Totalen mit der Gewalt einer Schwerkraft im Verzicht auf die tektonische Schönheit des Motives der Vierungstürme, in der klassischen Dreiheit der Schaufelder am Abschluß von Transept und Langhaus, in der Zusammenfassung der vollen Schmuckkraft auf die Westwand und ihre Türme. (Die geschichtliche Konstatierung, daß die Mehrzahl der klassischen Fassaden, soweit sie überhaupt vollendet wurden, erst im weiten Verlauf des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts zustande kommt, ändert angesichts der Hingabe, mit der die Folgezeiten die klassischen Konzeptionen fortführten, an dem eigentlichen Wesen nichts. In geschichtlichem Sinne wären die Fassaden von Paris und Laon als Werke des dreizehnten zu verzeichnen — wie sehr Wesen und Wille ihrer Kompositionen notwendige Schwelle für die klassische Bildung bedeutet, braucht nicht gesagt zu werden. Innerhalb der ersten Phasen des Gotischen — d. h. vor der Spätzeit — ist der Massenwille des Mittelalters durchaus vorherrschend, Künstlername und Chronologie verblassen vor der stärkeren Universalität des Gesamtgeschehens. Obwohl von all den großen

Kathedralen Meisternamen überliefert sind, läßt sich doch keine ihrer Persönlichkeiten auch nur im Grade eines der Pisani des Trecento erfassen.)

Es war früher zu betonen, daß die Kraft der Verhältnisse — und damit die Wesensschönheit architektonischer Gestaltung — in keiner der klassischen Fassaden über das hinauszugehen vermochte, was an der Notre-Dame in Paris (Taf. V) einmal erreicht war. Chartres (Abb. 213), wo das Motiv der Rose in der Westfront als Teilkomposition die Pariser an Pracht des Linienspiels übertrifft, hat keine tektonische Einheit der Bildfelder erreichen können: die Westwand wurde auch fortan durch den romanischen Portikus bestimmt, Nord- und Südwand blieb von der Konzentration der Kräfte auf den plastischen Schmuck der Portale in einem Maße gefesselt, daß die Gesamtheit trotz der herrlichen Mittelflügel anspruchslos wirkt im Vergleich mit den hochgotischen Transeptstirnen an der Pariser Kathedrale. Wandlung der gewaltigen lagerhaften Flächen der Pariser Westfassade ins Tiefenhafte, bestimmt durch den Trieb zur Steigerung plastischen Ausdrucks — in der Durchfühlbarkeit der Turmkanten bis zum Boden, der Eintiefung der Portalnischen und Fenster und zuletzt in der Durchwogung der Gesamtfläche von der Statue her, die nicht mehr säulenrunde Festigkeit, sondern laubhafte Lockerheit im Totalbild bedeutet —, so darf man vielleicht den Eindruck der Westfassaden von Amiens (Abb. 230) und Reims (Abb. 224) umschreiben. Dem Aufwuchten in Paris folgt hier ein Emporragen — das Vertikale, in dem unser an der Spätgotik geschultes Auge immer noch zu eindeutig den alleinigen Ausdruck des Gotischen sehen will, wird hier spürbar aus dem Wesen einer neuartig empfundenen, körperlich vitaler gewordenen Fühlsamkeit der Gewichtsverteilung. Der differenzierte Blick des Klassischen findet im aktiven Stehen der Massen erhöhten Reiz und den ihm sinnvollen Ausdruck, er verlangt vom Rhythmus der Glieder nicht ruhende, vielmehr gleitende Kraft. Dem gleichzeitigen Vorgang in der Bildnerei analog wird der Gestus jedes tektonischen Teilgliedes unvergleichlich scharf akzentuiert: in Amiens und Reims über rohrschwanken Säulen weitgeöffnete Lichter, von buschigem Laubwerk umwölkt, Apprehension im Lineament der Rosenfenster, nicht im Umfangen seiner Leibung. Die Westfassade von Amiens (Abb. 230) behält die Vierteiligkeit der Pariser, aber die luftige Arkade krönt nicht, sondern lockert — zwischen Portal und Königsgalerie herabgerückt; die Rose darüber erscheint nicht eingebettet, sondern begleitet von den Doppelfenstern der Türme; das System des Raumes spiegelt sich nach außen. Letzte Einheit wiederum in Reims: Scheidbogen und Triforium entsprechen an der Westfassade Portalzone und Arkadenmotiv der vier Hauptpfeiler, der Fensterzone des Hochgadens das Geschoß der Rose und ihrer Flankenfenster (vgl. Abb. 226 mit Abb. 224). Königsgalerie und Kranzarkade sind eins geworden, der Abschluß der Pariser Fassade, dort wie hier verkleidend im Gesamtorganismus gewollt, wird in Reims reiner Ausdruck plastischer Fülle. Über schwerem Gesims endlich dort die Türme, hier aus dem Kelch der Wimperge aufsteigend — gewachsen, nicht getragen. Im Angesicht dieser

Königsträume gotischer Form liegt des klassischen Stils letzte Kraft. Vermochte die Folgezeit den Reiz ornamentaler Subtilität teilweise noch wähliger zu gestalten (Kathedrale in Sées), durch Betonung der Turmflanken den Ausdruck erhöhter Straffheit zu gewinnen (Westfassade von Coutances, Abb. 239) oder in der zaubergleichen Umrißlinie einer Turmkrone über einem Wald straffen Gestäbes (wie zu Saint-Pierre in Caen) dem Genius abstrakter Schönheit besonderen Nachdruck leihen, der volle Wurf tektonischer und bildnerischer Vereinigung, der durch die Werke von Chartres bis Soissons und Troyes geht, ist innerhalb französischer Gotik nicht wieder erzielt worden.

Die Tatsache des Klassischen bleibt einmalig — gegenüber dem größeren Frankreich. Daran trägt die politische Geschichte des Südens und Westens nur zum Teil Schuld — weder Albi noch das Anjou waren ihrem innersten Wesen nach willens und bereit, die künstlerische Tat des Kronlandes zu übernehmen. Wie immer, wo innerhalb einer Geistesgeschichte Erbe und Neuland einander gegenüberstehen, mußten Generationen vergehen, um das Eigene einer glanzvollen Vergangenheit — den romanischen Stil im mittleren und südlichen Gallien — vergessen zu machen. Zudem konnte der Westen in seinem Hauptwerk, der Kathedrale von Angers, auf eigene Lösung des tektonischen Problems mit seinen Domikalgewölben pochen; eine zweite Organisation des Gotischen, die in England sich entfaltet, geht zunächst mit der klassischen kein Verhältnis ein. Der grandiose und räumlich gewaltigste Bau des Westens, die Kathedrale von Poitiers (1161 von König Heinrich II. von England begründet, Taf. VIII), zeigt eindeutig, wie sich der gotische Gedanke nach entgegengesetzter Richtung erfüllt, indem er der alten Raumform der ruhenden Halle — ein der klassischen Gotik unmöglicher Begriff — vollste Gespanntheit und Durchleuchtung gotischer Energie zu verleihen vermag — ein Raum von berauschender Schönheit. Der erste reine Erfolg genialster Massenkomposition, zeitlos als Problem — über dessen Verwirklichung noch Jahrhunderte vergehen. Die Kathedralbauten nordfranzösischer Richtung, die im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts wohl mehr als Programme denn aus innerem Impuls in den Südländern aufwachsen: Clermont-Ferrand, Rodez (Abb. 249), Tours (Abb. 243) tragen Schulgepräge nicht minder als ihre Schwestern jenseits der Pyrenäen (Abb. 358ff.).

Am stärksten vermochte die klassische Form nach Norden zu wirken, ins benachbarte Flandern. Cambrai, die Gudula-Kathedrale in Brüssel (Abb. 252, 256) und vor allem der Chor von Tournai (Abb. 254), eine würdige Krönung des türmestarrenden romanischen Doms, bezeichnet etwa die Auswirkung, die bis tief in das vierzehnte Jahrhundert fortdauert. Kaum irgendwo auf dem Kontinent mag Einheit und Gegensatz romanischen und gotischen Mittelalters schaubarer werden als im Angesicht von Tournai, vor der Burgenwucht der Türme und der heiteren Kraft des gotischen Chorhaupts. Was Chor und Langhaus zu Vézelay als räumliches Erlebnis vermitteln, wird hier noch stärker bewußt an körperhafter Masse und Lagerung.

Im Gesamtbild der klassischen Gotik Nordfrankreichs ist endlich noch einer Gruppe von Bauwerken zu gedenken: der einräumigen Hof- und Palastkapellen. Unter ihnen ist die Sainte-Chapelle Ludwigs IX. von Frankreich (1243—1248 von Pierre de Monterau erbaut, Abb. 237) die berühmteste, ja vielleicht das am meisten und längsten gefeierte Werk der Hochgotik überhaupt. In der Tat stehen die verwandten Schöpfungen, wie die Palastkapelle von Reims oder die Abtkapelle zu Saint-Germer bei Beauvais an glänzendem Reichtum hinter der Pariser Hofkapelle zurück.

Die Geschichte der französischen Gotik ist wahrhaft ein Sinnbild des gallischen Elans. Ein knappes Jahrhundert genügte, der Welt das einmalige Schauspiel künstlerischer Vollendung zu geben, das Ausdruck höchster Kultur bedeutet. Zwei Jahrhunderte haben an dem Erbe klassischer Gotik im gleichen Lande gezehrt und gesplittert, ohne noch einmal einen Bau aufzutürmen, der seinen Vorfahren ebenbürtig wäre. Die französische Baukunst vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters ist wohl reich genug an Fülle, ja Überfülle gesteigerter Feinheit der Teilprobleme — da eine Raumwirkung voll nervöser Empfindlichkeit wie in Saint-Ouen zu Rouen (Abb. 245), dort eine gigantisch phantastische Masse im Gruppenbild der Kathedrale der gleichen Stadt (Abb. 242); die eigenste Kraft hatte der Stil hinter sich, seit der Fiebertraum von Beauvais in sich stürzend schmerzvoll an das Diesseits erinnern mußte. Dem Diesseitigen wächst fortan die Raison der Hütten zu, kühle Klarheit folgt der Verklärung, Bravour — den Begriff könnte französische Spätgotik geprägt haben — dem Heldentum der Phantasie. Nur dort, wo nicht die erschütternde Hingebung an die Vollendung einst begonnener Werke Kraft und Willen in Bann hielt, wie das im Norden des Landes die Regel, hat die spätere Zeit noch einmal voll mittelalterlichen Ungestüms gesprochen: im Süden mit der Kirchenburg zu Albi (Abb. 155, 247), mit dem Chor von Carcassonne und den bürgerlichen Hallenkirchen des südlichen Aquitanien (Toulouse u. a.). Unter den umfänglichen Bauaufgaben des Nordens, welche die Elemente des malerischen Stils des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts mit allen Charakterzügen nordfranzösischer Gotik tragen, wird man die mit ihrer Bauzeit noch in die Anfänge des dreizehnten Jahrhunderts zurückreichende Kathedrale von Rouen (Abb. 242, 244) und die Kirche von Saint-Ouen dortselbst (Baubeginn 1318, Abb. 245) nennen. Innenräume von normannisch stolzer Reserve, in der abstrakten Geschlossenheit der Wandsysteme mit ihren Schaftbündeln, ihrem Gitterwerk der Triforien, ihren flammenden Maßwerklinien echte Kinder einer empfindsamen Zeit, die ihr Feinstes im Farbenhauch einer Miniatur sieht oder in subtilen Gebilden einer hochgepflegten Grabplastik. Der Umriß der Kathedrale könnte im nahen England stehen: ein Klippenberg naturhafter Phantastik, die Architektur scheint nur dafür da zu sein, um in bildnerisches Linienspiel und Figurenwerk aufgelöst zu werden. In seltsamem Kontrast in der gleichen Stadt Saint-Ouen und Saint-Maclou: wohlgeordnete Baugruppen, Struktur und Zier akademisch

bedachtsam an seinem Platz, die Totalität ein froststarrender Reichtum, die Teilbilder ein bewundernswertes Filigran. In anderer Richtung machen sich die Tendenzen zu abstrakter Verklärung eines das Struktive bewußt und mit Überbetonung einschätzenden Formsehens an der Peripherie im Norden und Osten geltend; die Kathedralen in Metz und Antwerpen, noch einmal ganz große Planungen, wo schon in der Figuration der Grundrisse sichtbar wird, wie sehr der Wille des vierzehnten Jahrhunderts ins dimensional Weitläufige und Vielfältige strebt. Die in der Spätromantik und Retrospektive des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnenderweise hochgefeierte Wallfahrtskirche Notre-Dame-d'Epine bei Châlons, deren Schaubild nur von den Lettnern in der Madeleine von Troyes (Abb. 251) oder zu Brou noch überboten wird an tropischer Schwüle ornamentaler Orgie im Norden, die Fassade der Kathedrale von Tours im Süden der alten Zentralprovinz (Abb. 243), sie sind echte Kinder einer Kultur, die sich gewöhnt hat, das Werk ihrer Ahnen mit aristophanischen Augen anzusehen — Romantisches vor der Romantik!

Inzwischen hat der Süden, von gotischer Großstadtluft frei und seit dem Exil von Avignon im Innern leidlich versöhnt, seine Auseinandersetzung mit dem Gotischen vollzogen. Der klassische Stil mochte gegenüber dem Condottiere-Ton einer Kirchenburg wie Albi (Abb. 155, 247) sich fremd fühlen wie nur je in der Languedoc; was der Süden Galliens dem gotischen Bauwerk als Gesamtbild zu geben vermochte, ist zu Unrecht von der Geschichte zumeist als Sonderfall behandelt — die französische Sondergotik wäre nicht das kleinste Kapitel vom künstlerischen Wert und Willen des Mittelalters. In Albi wächst sich ein allgemeines Prinzip der reifen Gotik zur Vereinfachung des Totalen zuliebe innenräumlicher Reizsteigerung ins Große aus; im gleichzeitigen Nordfrankreich (Saint-Urbain in Troyes) wird dagegen die zugespitzte Feinheit des Baugedankens auch darin erkennbar, daß sich der Bau auf denkbar kleine Dimensionen (im Sinne des Gotischen gemessen) zusammenzieht. Die Wucht der südfranzösischen Kirchenburgen kommt aus innerer Spannkraft, die keine sammlerhafte Anhäufung kennt, weil ihr Vielheit der Teile — die namentlich in der Vielzahl der Kapellen in den toulousanischen Plänen hervortritt — noch notwendige Unterordnung und Staffel zu sein vermag. Das zweiteilige Wandsystem des Nordens, wie es in Saint-Urbain in Troyes begegnet, nimmt durch seine akademische Gleichgewichtigkeit dem basilikalen Raum Spannung und Energie, um an kühler Helligkeit zu gewinnen; die zweiteiligen Systeme des Südens — in Albi am stärksten, schlichter in der Franziskanerkirche zu Toulouse — verstehen die alte Gegensätzlichkeit zwischen Saalraum und Basilika von ersterer Raumart her zu wehrhaft bestimmter Monumentalität zu einigen. Im gleichen Kreise entsteht mit dem — vom Hallenraum profaner Bauwerke inspirierten? — Typ der zweischiffigen Kirchen eine neue Raumart von anmutig profaner Schönheit (Augustinerkirche in Toulouse).

Eine allzusehr dem Konstruktiv-Mechanischen Bedeutung und Beachtung schenkende Geschichtsbetrachtung hatte um Mitte des vorigen Jahrhunderts

dem gotischen Baustil Nordfrankreichs gewissermaßen das geistige Urheberrecht zuerkannt — eine Generation vorher hatte ungeschichtliche Romantik die Anfänge des Gotischen auf deutschem Boden zu finden geglaubt. Erledigte sich letztere Meinung vor der geschichtlichen Einsicht von selbst, so kann man den Schulstreit um das Vorrecht der Anfänge des Gotischen im Westen, d. h. zwischen Frankreich und England, noch heute verspüren. Je nachdem bestimmten Gegebenheiten innerhalb der Geschichte Maß und Kraft zugeteilt wird, beanspruchen Nordfrankreich und England den Vorrang: der nordfranzösische Anspruch gründet sich im besonderen auf die Tatsache der Erbauung des Chores von Canterbury (Abb. 261) durch einen Franzosen, den Meister Wilhelm von Sens (1174—1180), der englische auf die frühe und einheitliche Durchbildung konstruktiver Elemente, die als spezifisch gotisch hervorgehoben werden, und unter denen die Verwendung des Spitzbogens — in englischen Zisterzienserkirchen um Mitte des zwölften Jahrhunderts als Regel nachweisbar — obenansteht. Es war schon darauf hinzuweisen, daß der Streit um den Ursprung des Gotischen als lokale Angelegenheit müßig ist; geistigen Bewegungen ist das Außerräumliche ihrer Wurzeln gemeinsam, und wenn sie irgendwo sich besonders entfalten, so ist eben dort der Boden zu ihrer Aufnahme gewissermaßen in erhöhtem Maße bereit, ohne daß er darum der alleinige Träger der Idee genannt werden dürfte.

Nun scheint die Geschichte der gotischen Baukunst außerhalb des Landes ihrer klassischen Entfaltung, d. h. außerhalb Nordfrankreichs, noch in besonderem Maße darzutun, wie sehr die Entwicklung dieses Stils eine Angelegenheit des europäischen Mittelalters war. Das Spezifische der klassischen Gotik Frankreichs lag in dem Vorwalten des organisatorischen Faktors, der innerhalb einer künstlerischen Gesamterscheinung die vielfältigen Sinnesäußerungen des Stiles zu einmaliger Klarheit eines Geistigen zu vereinigen wußte — das Spezifische aller Umländer liegt darin, wie ein Massengefühl voll ungebrochenster Kraft sich der Ausdrucksmittel des Stiles zu bedienen vermag, ohne darum sein echt mittelalterliches Gepräge so eindeutig auf ganz bestimmte Schönheitsnormen zu bringen, wie das dort geschah. Auf englischem Boden hat das Ungestüm und die Zähigkeit der normannischen Rasse dem gotischen Stil die eigenwilligste Formulierung und die längste Lebensdauer — hinsichtlich künstlerischer Ausdruckskraft — verliehen; im romanischen Italien ist aus antikischer Begabung für räumliche Monumentalität eine gigantische Spannung der Raummassen geboren worden — Santa Croce in Florenz (Taf. XVII) —, wie sie kein Bau des klassischen Frankreich kennt.

Die Leitgedanken der gotischen Baukunst in England — verglichen mit den kontinentalen Formungen — zielen nach zwei Richtungen: am Außenbau Massenwirkung gruppenhafter Weitlagerung, innerhalb der ein nie fehlender Vierungsturm (bei den Kathedralbauten) die Erstreckung des Gesamtwerkes ins Horizontale noch stärker fühlbar macht als etwa die Planung; am Innenraum ausgesprochene Neigung zur Durchbildung teilräumlicher Reizungen auf

Kosten der Totalität. Letzterer Eindruck mag durch die Baugeschichte noch besonders begründet sein — außerhalb der letzten Phase (des fünfzehnten Jahrhunderts) sind ganz wenige Bauten Englands in einem Guß entstanden, und im Gegensatz zu Nordfrankreich ist der englischen Baugeschichte die Verpflichtung gegenüber älteren Planungen ein absolut fremder Gedanke — aber auch den einheitlichsten Anlagen, wie Salisbury (1220—1258), ist Raumeinheit im Sinne von Reims kein Problem, der Nachdruck liegt im Gegenteil in der verblüffenden Folge neuer Raumgebilde, die sich dem Wanderer im Langhaus, in den Querschiffen, in der Lady Chapel eröffnen (Abb. 267, 278). Der nordfranzösische Chor mit seinem Kapellenkranz, den England außer bei dem frühen Bau von Canterbury (1175—1185, Abb. 261) und einem Werk der Hochstufe, der Westminster-Abtei (Abb. 269), fast nie übernimmt, gab dem Raumganzen monumentale Krönung; der englische Chor ist fast immer — jedenfalls in seinen feinsten Raumschöpfungen (Chorkapelle in Wells, Ende des vierzehnten Jahrhunderts, Taf. XI) — ein Sammelpunkt intimer Raumstimmung jenseits der Raumerscheinung des ganzen Bauwerks.

Gleich dem romanischen Element des Vierungsturmes hält England an der normannisch-romanischen Empfindung für die geschlossene Wand grundsätzlich fest. In der Frühzeit bis zum vierzehnten Jahrhundert erscheinen die Langhausarkaden des Mittelschiffes in der bedeutsamen Schwere von Brückenstirnen, die breit vielgliedrigen Profile der Scheidbogenleibungen, die über dominierendem Gesims hinziehenden Bänder der Empor- oder Triforiumgalerien atmen flächige Langsamkeit (Salisbury, Abb. 267; Wells, Abb. 266) und das echt englische Motiv der Sterngewölbe — schon in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts im Chor von Lincoln (Abb. 263) begegnend — zerstört selbst im Gewölbe die raumdurchzitternde Wirkung der Travée zugunsten eines ruhenden Gesamteffektes, indem nicht mehr der kraftvolle Ausdruck der gegeneinanderwogenden Wölbschalen, sondern das an Holzkonstruktion erinnernde Gestäbe der Rippen den Blick auf sich zieht (Exeter, Abb. 275). Selbst der in England besonders eigenwillige Spätstil hebt die Wand nur scheinbar auf; denn in der Tat liegt in dem homogenen Gestäbe einer Glasarchitektur wie der King's College Chapel in Cambridge (Abb. 284) oder der St. George's Chapel in Windsor (Abb. 285) eben doch wieder der optische Eindruck nicht auf plastischer Gliederung, vielmehr auf flächenhafter Massenreihung der Teilelemente und gerade darin die faszinierende Gewalt.

Von einer vollen Sichtbarkeit des Gotischen in England kann vor dem Ende des zwölften Jahrhunderts kaum gesprochen werden: der schon genannte nordfranzösische Chorbau von Canterbury oder das etwas jüngere Langhaus der Abteikirche von Hexham zeigen den Stil in seinen Anfängen und als typische Werke der beiden fortan gegeneinander kämpfenden Richtungen: in Canterbury ein — wenn auch in der Figuration seines Raumes höchst eigenständiger — Gewölbebau nordfranzösischer Ordnung, in Hexham eine flachgedeckte Anlage mit reicher Wandgliederung, die sich im System verwandt etwa eine

Generation später am Querschiff der Kathedrale von York wiederholt: über den Linienbüscheln der Scheidbogengewände laufen die Emporen in mächtigen Rundbogen, spitzbogig durch eingestellte Pfosten unterteilt, die Hochfensterzone wird triforiumartig in eine Nischenreihe aufgelöst, die Profile sind mit normannischen Zacken- und Zahnschnitten zu flächigen Bändern geformt, alles Elemente einer auf die Wandmasse Bedacht nehmenden, nicht sie plastisch durchdringenden Form künstlerischen Ausdrucks.

In Lincoln und Salisbury entfaltet sich der zierfreudige Frühstil zu den feinsten und anmutvollsten Schöpfungen englischer Gotik. Im Chor zu Lincoln (Abb. 263) ist alles lichte Heiterkeit; die maßvolle Lagerung der Verhältnisse, die gelösten Glieder der Pfeilerbündel, das reich und breit ausgestreute Laubornament mit den musizierenden Engeln, Raumform sowohl wie Schmuck, tragen den hohen Sinn des dreizehnten Jahrhunderts als lässigen Reichtum. In Salisbury wirken die Räume kühler, Proportionen und System sind stärker gestrafft im Sinne der frühen Gotik, die Anmut des Engelchors von Lincoln wird hier in der Lady Chapel zu erlesener Feinheit; kühl und verhalten in allen Äußerungen des Bauplastischen spricht die ruhige Helligkeit der Kapellenhalle.

Volle Verkörperung eigenen Willens bedeuten die Schaubilder. Wenn man die Einheit des äußeren Umrisses an Salisbury, dem Zeitgenossen von Amiens, in England besonders rühmt, so zeigt das vielleicht am klarsten, um wieviel anders das insulare Formgefühl — gegenüber kontinentalem — am mittelalterlichen Bauwerke schafft. War schon vom englischen Innenraum vergleichsweise zu sagen, er stelle eine überraschende Folge von Teilbildern dar, so gilt das womöglich noch mehr vom Äußeren der gotischen Kathedralen. Wie im Süden Frankreichs und zum Teil in Niederdeutschland dominieren in den Außenerscheinungen burgenhafte Massen, allen Elementen klassischer Ordnung zum Trotz. Im städtebaulichen Gesamtbild hat der Eindruck gigantisch ausgebreiteter Lagerhaftigkeit wohl nur im zweiten Randgebiet der Gotik, in Spanien, Verwandtes aufzuweisen. Was vom Standpunkt nordfranzösischer Fassadenkomposition als barbarisch bezeichnet wurde, ist im Gebiet normannischer Massenbauten besondere Note des Gotischen. In Lincoln (Abb. 262) steht die dämonische Wucht der Westwand mit ihrer an den Orient erinnernden Monumentalnische fast wie eine moderne Rampe vor dem Paar aufschießender Bergfriede, die sich als Westtürme herausstellen, in Peterborough (Abb. 265) erweckt der Anblick übergroß aufgerissener Tore den Eindruck von Brückenjochen. Die gemäßigteren Kompositionen in Wells (Abb. 266), in Ripon, später in Exeter (Abb. 274), und noch in Lichfield (Abb. 282) bezeugen die Vorliebe der englischen Gotik für frontale Wirkungen von flächenhafter Massigkeit. Der romanische Fassadengedanke der Lombardei und des westlichen Frankreich (Poitiers, Notre-Dame-la-Grande) erlebt in diesen Normannenwerken seine monumentalste Ausformung — ohne daß damit innere Zusammenhänge behauptet sein wollen.

In reifer Ausformung vereinigt finden sich die bezeichnenden Elemente des englischen Frühstils an der Kathedrale von Wells (Abb. 266), deren Hauptbauzeit die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erfüllt. Trotz des steilen Querschnitts, der dem Mittelschiff über das Vierfache des Volumens der Seitenschiffräume zuteilt, überwiegt nicht aufwirbelnde Höhentendenz, die gelegentlich bei romanischen Werken (z. B. Norwich) eher stärker bewußt wird. Bezeichnend die Unzahl gleichgliedriger Schäfte in den Bogenträgern und -leibungen, die echt normannische Art, die Hochgadenwand über das Lichtmaß der Pfeiler ausspringen zu lassen, der ungehemmt eintönige Rhythmus der Triforiumnischen, die wie ein gewaltiges Zackenband durch die Hohlschiffwände laufen. Die schöne plastische Fülle der Gewölbe ruht unvermittelt über diesen Wänden, sie erscheint hier fast wie eine Konzession an die Zeit. Nicht minder eigenwillig stellt der Meister der Westfassade seine Türme nicht vor, sondern neben die Seitenschiffe — eine Disposition, die in Nordfrankreich außer Rouen (Abb. 242) selten beliebt wurde — und verkleidet die Vertikalen der Strebepfeiler mit (heute fast ganz erneuertem) Schmuckwerk, das dem Gerüst der aufsteigenden Glieder die langsame und sichernde Schwere einer Fachwerkzimmerung verleiht. Im weiteren Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts hat sich dieser in reicher Bauzier dauernd gesteigerte Stil — den die englische Geschichte mit der Bezeichnung des „decorated style" am eindeutigsten umschreibt — als die eigentlich führende Norm erwiesen; das Land, das auf dem Gebiet der Monumentalplastik außer seinen Grabdenkmälern (Abb. 280) kaum Eigenes wollte und formte, zieht ein Geschlecht von Steinmetzhütten heran, deren Arbeitsleistung in quantitativem Umfang kaum von der Hypertrophie spanischer Spätgotik übertroffen wurde.

Der Ablauf der englischen Baugeschichte im Gotischen umfaßt seinem Wesen nach zwei Phasen: der Frühzeit, die bis in das vierzehnte Jahrhundert die Eigenschaften ihrer Raum- und Körperformen fortpflanzt, steht eine nicht minder rassenstarke Spätzeit gegenüber, letztere der bedeutsamere Anteil innerhalb einer Gesamtgeschichte des Stils.

Die Vorboten der englischen Spätgotik künden sich in der großartigen Vereinheitlichung der Langschiffräume von der Art der Kathedralen in Exeter und Lichfield an. Sie übernehmen das Prinzip der Vertikalität von Nordfrankreich — Westminster-Abtei (seit 1245) und York (vierzehntes Jahrhundert) sind die entscheidenden Überbringer kontinentaler Gliederungsmotive, die den Wandkörper seiner geschlossenen Wucht entkleiden, indem sie die Horizontalen brechen und an Stelle der übereinandergelagerten Dreiheit der Reihen von Scheidbogen-, Triforium- und Fensterarkaden das Nacheinander der Travée setzen (Abb. 272, Taf. X). Die Wandlung vollzieht sich anfänglich kaum merkbar. Im Langhaus von Exeter (ca. 1300—1370) ist die Wandordnung überhaupt noch nicht angegriffen, die großen Dienste ruhen auf den typisch englischen Kegelgebilden der Konsolen im Zwickel der Scheidbogen (Abb. 275). Im Langhaus von Lichfield gleiten die Hauptdienste wohl bis zum

Boden durch, bedeuten aber in ihrer stabhaften Zartheit noch kein rhythmisches Intervall gegenüber der energischeren Gewalt der Wand- und Arkadenpfeiler. Erst am Fuß der Gewölbezone wird aufsteigende Bewegung energisch geweckt: die Fächerbüschel der Gewölberippen entfalten sich in Exeter voll federnder Kraft, die Punktreihen der Scheitelrippen treiben den Blick vorwärts. Im Grunde altenglische Wirkungselemente gleichgliedriger Reihung — die nun, indem sie den ruhenden Körper der Wand verlassen und in die Spannungszone der Gewölbe emporsteigen, den Raum in seiner lagerhaften Bestimmtheit gleichsam erzittern machen. Wenn auch die Konsequenz: Durchführung der Hauptdienste zum Boden und Zurückweichen der Wand erst ein Jahrhundert später endgültig vollzogen ist (Langhaus von Canterbury, Abb. 273, seit 1390; gleichzeitig Winchester, Abb. 283) — die Anfänge einer Mutation, die durch Baugedanken Nordfrankreichs angeregt, aber nicht geformt wurde, sind in der bedeutsamen Wendezeit vom dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert zu suchen; innerhalb der gleichen Ära, die mit den Zentralbauten der Kapitelhäuser von Wells (Taf. XI; vor 1319) und York ganz erlesene Raumschöpfungen ihr eigen nennt und mit dem Oktogon von Ely (Abb. 260; nach 1322) den Gralsgedanken des lichtumfluteten Raumrundes inmitten starker Massen basilikaler Schächte zu verkörpern unternimmt.

Der Wille zur Verunklärung der Form offenbart sich innerhalb der englischen Spätgotik mit seltener Großartigkeit. Der Innenraum erhält mit den gleich aufrechten Lanzenheeren starrenden Bündeln seiner palmenhaft vom Boden bis zum Deckenscheitel stehenden Dienstschäfte überraschende Gewalt. Ein stärkerer Gegensatz, als er zwischen den breit auslegenden wagerechten, die perspektivische Klarheit der Raumtiefe steigernden Mauer- oder Nischenstreifen eines Langschiffes wie Wells (Abb. 266) und den springenden Steilwogen lotrechter, von Joch zu Joch eilender Gruppen von Pfeilergeschlechtern — Langhaus von Canterbury (Abb. 273) — besteht, ist innerhalb des Gotischen kaum auszudenken. Dort liegt das Raumvolumen voll romanischer Dichtigkeit, hier flutet es wie gefesselte Kraft vor und zurück. Gemeinsam bleibt eines: eine nicht aus plastisch körperbestimmter Empfindung tektonischer Fühlsamkeiten geborene Totalität, vielmehr ein in einem besonderen Sinn für das abstrakt Lineare entspruugenes Wesen.

Der Weg der Formgeschichte von Canterbury bis zur Kapelle Heinrichs VII. in Westminster ist durch den Prozeß einer fortlaufenden linearen Komplizierung der Teilreize bestimmt. Letztes Ende: ein Innenraum, wie etwa die King's College Chapel in Cambridge (Abb. 284), der den endgültigen Ausdruck der gotischen Baukunst Englands verkörpert. Die englische Spätgotik zielt nach anderen Richtungen als die in ihrem Wachstum verwandte Deutschlands; als Ausfluß eigenen Wollens ist sie ihr verwandt. Die Zahl der Werke ist stattlich: Canterbury und Winchester (Langhäuser, Abb. 273, 283) im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts, in der gleichen Zeit der imposante Chor von York (Abb. 276, 2; Taf. X), der Kreuzgang von Gloucester mit seinen

noch voll elastischer Kraft gespannten Fächergewölben (Abb. 279); im frühen fünfzehnten Jahrhundert die schöne Westfront von Beverley; dann die King's College Chapel von Cambridge (seit 1446; Abb. 284), ein wahrhafter Glaspalast der äußeren wie inneren Erscheinung nach; endlich — an rauschender, phantastischer Pracht etwa der stärkste Eindruck — die George's Chapel in Windsor (Abb. 285) und die erwähnte Kapelle Heinrichs VII. in Westminster (Abb. 286, 287). In den letztgenannten Werken ist so ziemlich alles, was einmal den gotischen Stil konstituierte: Spitzbogen, Kreuzrippengewölbe, Strebewerk zu mathematischer Schärfe sublimiert oder in sein Gegenteil gewandelt: an den Wölbungen laufen breite, den kühnsten Sprengwerken englischer Holzkonstruktionen ebenbürtige Gefächer in Stein oder hängen abwärtsstrahlende Kegel von Rippenbündeln, die vielgitterigen Wandfelder werden umspannt von den wuchtigen Auslegern kielbogiger Arkaden wie von Eisenschienen. Die Hypertrophie dekorativer Glieder, die innerhalb französischer Spätgotik wie quälende Floskel wirkt, ist hier gebändigt durch eine massenbezwingende Energie (gleichsam die Aktivität einer Welthandelsgesellschaft). Die überzeugende Schaubarkeit des mechanischen Apparates dieser Konstruktionen — oder auch der Anschein ihrer Überschaubarkeit — die sinnfällig einfache, anthropomorphe Gestalt ihrer Glieder, die bald wie ein riesiges Korbgeflecht (Gewölbe der King's College Chapel), bald wie Rohrbündelwerk von kolossalen Dimensionen (Strebepfeiler der Heinrichskapelle in Westminster) erscheinen, überrascht, ohne zu beunruhigen; eine — allerdings nicht mehr dynamisch geladene — Organisation triumphiert zuletzt über die Masse.

Während die englische Gotik die — in romanischer Zeit größere — Einheit des Raumbildes aufgibt, indem sie den Gesamtplan der Kathedralen nicht nur dimensional anwachsen ließ, vielmehr ihm durch Verdoppelung der Querschiffe, der Chöre, durch Angliederung der Marienkapellen eine Vielheit der Raumerscheinung zumutete, die das von der Gotik so sehr beachtete Gesetz des geschlossenen Totaleindrucks auf englischem Boden als eine Frage zweiter Ordnung erscheinen läßt, beruht die erste und letzte Größe der Gotik Italiens in dem wahrhaft monumentalen Sinn für das einmalige Ganze eines umschlossenen Raumes. Kein Volk der gotischen Kultur in Europa hat das gotische Modekleid äußerlicher getragen, hat den Teilerscheinungen im Ornament, in der Baugruppe, in der Artikulierung der Bauglieder oberflächlichere Beachtung geschenkt als die lateinische Rasse der Apenninhalbinsel. Kein Volk ist innerlich stärker gewachsen und hat der geistigen Sendung des Gotischen zwingenderen Ausdruck verliehen als das, aus dessen Schoß Dante und Franziskus hervorgingen. Um die gotische Stiltatsache Italien kann nur streiten, wer in dem Stil lediglich das Formproblem, nicht die hinter ihm stehende notwendigere Gesamtheit des Geistes aller Geschichte sucht. Die Parallelen im Vollzug sozialer Gedankenarbeit von Franziskus bis Savonarola und künstlerischen Geschehens von Giotto bis Fra Angelico sind nicht äußerlich, und die Baukunst ist hier eindeutiger als irgendwo Vollstreckerin zeitbewegender Idee.

So wenig wie die Lehre des Franziskus auf italienischem Boden grundsätzlich Neues bedeutet — die Soziallehren des Christentums und vor allem ihre Grundfesten: Armut und Gleichheit haben dort seit der Gründung des Benediktinerordens immer wieder ihre Träger gefunden —, so wenig vermochte der neue Stil altererbte Grundformen künstlerischen Lebensgefühls zu verdrängen. Die stolze gotische Form, die im Westen eine völlige Umwälzung aller künstlerischen Tatsachen bedeutete, sah sich hier zu einem Vergleich gezwungen, bei dem sie nicht wie im anderen Südland Europas (in Spanien) letzter Sieger bleiben sollte, sondern so ziemlich alle ihre Eigentümlichkeiten dem Massengedanken, dem nun Italien seine eigenste Verklärung gab, zum Opfer zu bringen hatte. Ein rein äußerlicher Blick auf die gotischen Bautypen Italiens zeigt, wie die beiden romanischen Grundformen des italienischen Kirchenbaues: die langgestreckte Basilika mit dem Querriegel der Vierung im Osten und der Kreuzkuppelbau während des ganzen dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts die Regel der Planungen bleiben. Die Stirnwand der romanischen Fassade wirkt selbst bei einem plastisch so gotisch durchgliederten Bau wie dem Dom von Ferrara (Abb. 340) unberührt im Sinne geschlossener Masse, und die romanisch-kubische Wucht lombardischer Baugruppen erscheint in dem Choranblick von San Francesco in Bologna (Abb. 348) in erneuter, aber nicht veränderter Schönheit. Der konstruktive Apparat, der im Norden dem Bild der Kathedralen die Erscheinung versteinerter Gerüste aufzwang, gilt nicht in Italien, wo man Strebewerk nicht nach dem Sinn elastischer Spannung, sondern römischer Lagerschwere erbaut, wo man für den Ehrgeiz nordfranzösischer oder englischer Baumeister, dem Gewölbe die denkbar schwebendste Erscheinung zu verleihen, so wenig Empfindung besitzt, daß man mit versteifenden Zugstangen dem Raumbild gelegentlich (Venedig, Santi Giovanni e Paolo, Abb. 353) auch die letzte Illusion emportreibender Kraft nimmt, um ihm dafür eine fast antikische Gelassenheit der Gewichtsverteilung zu geben.

Versucht man sich klarzumachen, welche besonderen Voraussetzungen am gotischen Kirchenbau Italiens die jede nordische Formulierung von Grund aus übertreffende sinnhafte Bestimmtheit des umschlossenen Raumes bedingen, so ist man geneigt, die allgemeinen Gründe in außerkünstlerischen Gegebenheiten zu erkennen. Die strahlende Sonne Italiens reizt den Baukünstler nicht zu der wandauflösenden Dimension der Fenster im Sinne nordischer Gotik, und sein Wirklichkeitssinn hat an der unwirklichen Magie der Glasfenster nie Gefallen gefunden. Das notwendige Korrelat des nordischen Kathedralraumes, die träumende Schönheit der durchleuchteten Farben bleibt dem italienischen Innenraum Zugeständnis, während die sonnige Pracht des farbigen Außenbaues ihm wünschbar erscheinen kann (Fassaden von Orvieto oder Florenz). Die damit sich vollziehende Umdeutung einer gemeinsam mittelalterlichen Wertung des Farbigen, die mit den italienischen Schaubildern östliche Züge in das Gotische hereinträgt, ist nur in Italien geschehen.

Aus dem gleichen Wirklichkeitssinn, der nicht wie ein Bernhard von Clairvaux die Völker zur Pilgerschaft ins gelobte Land auffordert, sondern sie das Heil in ihrer Mitte suchen heißt, der zum erstenmal die Grenzen des monastischen Gedankens aus ihrer selbstgewählten Isolierung ins Ganze der Völker auszuweiten übernimmt, wächst dem südlichen Körpergefühl — dem antiken, in Italien nie ganz vergessenen Erbe — eine neue tiefe Bedeutung zu. Im Gebiete der Baukunst: äußerlich die besondere Zusammensetzung der Bauaufgaben, die dem klösterlichen Bauwesen eine ganz anders bestimmende Stellung innerhalb der gotischen Gesamtarchitektur einräumen, als das irgendwo im Westen der Fall war, innerlich — und darauf beruht das Entscheidende — eine Änderung der gotischen Proportionsnormen, die dem Gliederbau des Nordens seine opponierende Vorherrschaft über das räumlich Körperhafte nimmt. Indem Grundgesinnungen gotischer Tektonik, vorab das Hochragende, Aufwuchtende, bei einem im baulichen Können so stark entwickelten Land wie Ober- und Mittelitalien — man denke an die dort nie ermüdete Tätigkeit im Gewölbebau — neue Denkformen des Künstlerischen anregen, werden sie selber entscheidend gewandelt; das Hochräumige wird zum Freiräumigen. Der Sinn des nordischen Gliederbaues mußte sich in eine phantastische Unendlichkeit seiner konstituierenden Elemente auflösen wie das Lehenssystem der mittelalterlichen Reichsidee. Flamboyant-Stil und nordische Spätgotik sind Symbole des wirklichen Völkerzustandes in der nordischen Kultur am Ende des Mittelalters; in Italien hat die gleiche Wurzel gotischer Dynamik stilgeschichtlich zur Renaissance, volksgeschichtlich zur Stadtrepublik und zur Weltgeltung des römischen Rechts geführt. Die Wirklichkeit des Südens wurde durch die Gotik zum erhabenen Realismus der Renaissance — und damit der Neuzeit.

Der Unterschied zwischen nordischem und italienischem Proportionsgefühl prägt sich an den Kirchenbauten des Trecento in Florenz (Santa Croce, Santa Maria Novella, Dom; Abb. 343—345, Taf. XVII) besonders scharf aus, ist aber nicht minder in der Lombardei (Verona, Santa Anastasia, Venedig, Santi Giovanni e Paolo, Abb. 353) oder der Emilia (San Petronio in Bologna, Abb. 351) zu konstatieren. Die Scheidbogenarkade wird weitgespannt, der stämmige, aber mit vollen Kapitellen ausgestattete Pfeiler läßt Bogen und Wölbung mit plastischer Kraft auflagern; der schmale graziöse Schritt der französischen Travée würde in der Breite eines Hauptschiffes wie San Petronio in Bologna zu ängstlicher Kraftlosigkeit (die relativ enggestellte Jochfolge im Mailänder Dom — Abb. 355 — ist, wohl nicht nur der Idee nach, nordisches Werk).

Die englische Gotik hat den Vierungsturm als Dominante seiner Gruppen in Ehren gehalten, innenräumlich wurde nur einmal, im Oktogon von Ely, der Gedanke aufgegriffen, einen monumentalen Raummittelpunkt zu schaffen. Von den italienischen Domen hat kaum einer auf die — im Wesen ungotische — Krönung des Raumes durch die Vierungskuppel verzichtet. Wirksam ist eine Kultvorstellung, die dem Dom weitaus weniger Bestimmung von einem — im

Grunde — monastischen Ideal her wie die nordfranzösischen Kathedralen einräumt, und die vielleicht dauernd etwas vom Gepräge der byzantinischen Königskirche beibehielt (gleich der im Norden undenkbaren Vorliebe für die einheitliche Klarheit des monumentalen Wandbildes).

Der gotische Kirchenbau Italiens entsteht — abgesehen von den frühen Werken, die unter der Herrschaft der Anjous im Süden erwuchsen und dem Stilgemisch Siziliens eine weitere Sonderbildung zufügten (Dom von Palermo, Abb. 356) — mit den Kolonien der Zisterzienser. Die burgundische Bauschule hat im Mutterland dem gotischen Gedanken den Weg bereitet, ohne selbst auf seine Verwirklichung durch die Kathedralbauten entscheidenden Einfluß zu gewinnen; nichts lag der herben Zweckbestimmtheit des Ordens auch in seiner späteren Phase ferner als die sinnfällige Schönheit der Nachkommen von Saint-Denis. Um so nachhaltiger vermochte er in der Fremde zu wirken, wo seine Ziele zunächst Neuland in einem altgewordenen Ordenswesen vorfanden — auf italienischem wie auf deutschem Boden — und ihm im Bereich künstlerischer Strebungen kein geformter Wille von der Entschlossenheit der nordfranzösischen Hütten entgegenstand. Dazu kommt, daß seine Tendenzen in Italien gerade in künstlerischer Hinsicht nach wenigen Generationen im Kreise der Franziskaner kräftigste Fortpflanzung erlebten. Den Absichten des Stifters entsprechend sollte zwar der Orden des Franziskus der eigenen Kirche überhaupt entbehren. Die Wirklichkeit durchbrach die Lehre in dem Augenblick, wo die Minoriten aus ihrer anfänglichen Sonderstellung in den Kreis der Weltgeschichte eintreten. Den gleichen Weg hatte die Kunst bei den Zisterziensern durchlaufen, ja sie hatte sogar gegen eine ausgesprochene Ablehnung im Kreise des Stifters sich zu einer Formulierung des Sakralbaues erhoben, die inmitten der überzüchteten Raumgebilde des Romanischen mit der ganzen Vehemenz einer neuen Raumeinheit auftrat, stark und gewalttätig wie nur je burgundische Art. Das sind die mächtigen Langhäuser voll männlicher Kraft in ihren Mauerpfeilern und Gewölben, die lichten Chöre mit der wohlgeordnet klaren Reihung ihrer Kapellen, die in Burgund um die Mitte des zwölften Jahrhunderts entstehen (Cîteaux, Fontenay), in Deutschland (Ebrach) und in Italien (Fossanova) seit dem Ende des zwölften und im dreizehnten Jahrhundert sich ausbreiten. In Italien wird das einfachere System der an die Ostseite des Querschiffes angereihten Kapellen geradezu die Norm der Ordenskirche im vierzehnten Jahrhundert. Die sachliche Ökonomie der Zisterzienserkirche bot die geeignete Voraussetzung für den Kultraum der Bettelorden auch dadurch, daß in ihr die Trennung zwischen Priesterchor und Laienraum nicht eine so hohe Spannung zweier durch einander bedingter Raumelemente bedeutete wie bei der französischen Kathedrale. Die künstlerische Tat, das Langhaus zum Hauptraum zu erheben, ohne dem Chor Gewalt anzutun, ist allerdings innerhalb mittelalterlicher Baukunst nur dem genialen Raumsinn Toskanas entsprungen: Santa Croce und Santa Maria Novella in Florenz (Taf. XVII; Abb. 343). Fast will es scheinen, als ob der Gemeinschaftswille

derer, die sich gewöhnt hatten, die Lehre in freier Versammlung unter freiem Himmel zu empfangen, wo die Liturgie notwendig auf das einfach Großartige in Wort und Gebärde sich einstellen mußte — wie sehr solches franziskanischem Geiste entsprach, braucht nicht gesagt zu werden, aber an die südliche Gewöhnung an das Forensische und an seine Wirksamkeit bis in die Gegenwart sei erinnert —, etwas vom freien Raum in die Großartigkeit dieser Bauwerke getragen habe. Jedenfalls: der allgemein menschliche Inhalt, der in der Kultur des Gotischen umschlossen liegt, ist künstlerisch nirgend zwingender geformt worden als in der Halle von Santa Croce, die der Bildhauer Arnolfo di Cambio baute. Bedürfte es eines Beweises, daß ein Stil sich allein durch das Einmalige seiner Verhältnisse auszudrücken vermag, er wäre hier erbracht. Denn selbst die feinere und reichere Raumgestalt des Nachfolgers der Franziskanerkirche, die hochgewölbte Mächtigkeit der Predigerkirche von Santa Maria Novella, bedeutet als künstlerische Tatsache gegenüber Santa Croce wohl Bereicherung, aber nicht Krönung gotischer Architektur. Kunst als Angelegenheit der Form wird das Recht geben, in Santa Maria Novella einen Wert höherer Ordnung zu erkennen; als Verkörperung menschlichen Geistes — jenseits der Zeiten — war der Raum zu Santa Croce nicht zu übersteigern. Verglichen mit den bedeutendsten Ordenskirchen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts in Oberitalien (San Francesco in Bologna, Abb. 348, 350; Santa Maria del Carmine in Pavia; Santi Giovanni e Paolo in Venedig, Abb. 353) erscheint dagegen Santa Maria Novella in Florenz als die größere monumentale Einheit; der Verzicht auf einen — eben doch nicht italienischen — Teilreiz gotischer Architektur: den Polygonchor mit seinem Lichtkranz (der innerhalb der schwergliederigen Frühformen in Bologna am ehesten noch etwas von dem notwendigen Crescendo der französischen Raumordnung empfinden läßt) ist in Florenz nicht der einzige Zeuge eines hohen Selbstgefühls. Daß gegenüber der gemeinsamen Durchformtheit der Innenräume die äußere Gestalt der Ordenskirchen innerhalb ihrer Entwicklung im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert überhaupt nicht Gelegenheit fand, über das schon erwähnt Italienische der Massenlagerung hinaus die künstlerische Invention in Anspruch zu nehmen, liegt im Wesen der Aufgabenstellung. Die unwillkürliche Monumentalität der Baugruppe hat der erste unter den Ordensbauten der Franziskaner, die Mutterkirche von Assisi (1228—1235, Abb. 338, 339) festgelegt, sie wurde auch später nicht überboten, sondern in einem Umriß, wie dem Chorblick von San Francesco in Bologna (Abb. 348), höchstens erreicht.

Die zweite Vorstellung des gotischen Kirchenbaues in Italien verkörpert sich in den Domen. Hier liegt die Problemstellung erheblich schwieriger als innerhalb der Formgeschichte der Ordenskirchen. Zuerst erscheinen zwei Strömungen nebeneinander: Festhalten an der Tradition des Kuppelbaues, die in dem stilistisch unentschiedenen, an spätromanische Raumeffekte erinnernden Dom von Siena (Abb. 346, 347) zu einem ebenso malerischen wie untektonischen Kompromiß führt: unorganische Eingliederung der Kuppel in einen

Basilikaraum. Andererseits Bestimmung von den Ordensbauten her, sogar in dem für einen nordischen Dom der Gotik undenkbaren Verzicht auf Wölbung, in Orvieto, wo nun die aufwendigere Pracht des dekorativen Apparates mit der rauhen Monumentalität der Dimensionen seltsam kontrastiert. „Gotischer" im Sinne des nördlichen Systems der Dom von Lucca, der einzige unter den großen Domen Italiens, der das Emporenmotiv über den Scheidbogen — allerdings als romanische Fortbildung in gotischer Artikulierung — in sein Langhaus aufgenommen hat; zur Zeit seiner Entstehung gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, wo das Langhaus des Florentiner Doms vor Augen stand, innerhalb der spezifisch italienischen Entwicklung eher ein Abweg.

Den drei Hauptwerken des Trecento unter den Domen und den ihnen verwandten Stadtkirchen: Santa Maria del Fiore in Florenz (Abb. 344, 345), San Petronio in Bologna (Abb. 351) und schließlich Mailand (Abb. 354) ist die Größe der Planung fast ebenso gemeinsam wie ihr Schicksal des nie zu Ende Gekommenen. Florenz erhielt allerdings seine monumentale Krönung in der Kuppel Brunelleschis jenseits des Gotischen. San Petronio in Bologna — wie Mailand erst im letzten Jahrzehnt des Trecento begonnen — erlebte nur die Ausführung des Langhauses seiner gigantischen Planung, die — hierin echt spätgotisch — alles Vorhandene durch den Umfang seiner Dimensionen überragen sollte. Der Koloß von Mailand kam in seinem künstlerisch bedeutsamen Teil, dem Innenraum, im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts zustande — als Werk nordischer Meister. Wie im Bereich der Bildkünste endigt die gotische Baukunst Italiens in einer Absage an das Ideal des Trecento.

Am wenigsten vermochte sich — wie erwähnt — die italienische Gotik an die äußere Erscheinung der nordischen Kathedrale zu gewöhnen. Schon in dem eigenwilligen Festhalten an dem isolierten oder beiseite gestellten Turm liegt eine erklärte Absage an den Norden, und im Grunde bedeutet die kubische Stabilität der großen Fassaden: Siena (Abb. 346), Orvieto und selbst Mailand nichts anderes. Die Portalnischen, Wimperge, Fialen und Fensterrosen sind Gliederung, nicht Glieder einer romanisch beharrlichen Wand. Die Farbigkeit dieser Fassaden, die in Orvieto sogar sich der Monumentalmalerei des Mosaik bedient, ist im Ganzen des italienischen Stadtbildes ebenso notwendig einmütiger Ausdruck wie die reiche Silhouette einer nordischen Kathedrale inmitten der sie umschließenden Fachwerkhäuser. Nur an kleinen Bauten, wie der Kirche Santa Maria della Spina in Pisa (Abb. 349) und manchen lombardischen Kirchen (Verona, San Fermo; Monza, Abb. 352), wurde dem nordischen Zierat ein höheres Recht eingeräumt, aber selbst da fügt sich das Plastische des Schmuckwerkes nie mit nordischer Ergebenheit unter einen tektonischen Willen; es ist in diesem Zusammenhang nicht bedeutungslos, darauf hinzuweisen, daß unter den Bauführern der italienischen Gotik die Bildhauer und Maler (Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Giotto, Orcagna) maßgebende Stellung beanspruchen. Zu den geschlossensten Werken im Sinne nördlicher Gotik gehört die schöne Fassade von San Giovanni in Siena (Abb. 341).

Die gotische Baukunst in Deutschland beginnt damit, daß man sich anschickt, den Baugedanken, für den innerhalb des klassischen Bodens der Kathedralen kein Platz war, in monumentalster Form zu erfüllen: den Zentralbau. Das geschieht im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Daß die beiden Großwerke der deutschen Anfänge: die Liebfrauenkirche in Trier (Abb. 295) und die — nach der begründeten Vermutung Kömstedts als Zentralbau geplante — Elisabethenkirche in Marburg (Abb. 298, 299) keine Kathedralen sind, ist nicht wesentlich für die Tatsache des Raumproblems; auch außerhalb der Kathedralen hatte sich der Westen nicht dazu entschlossen, dem Zentralbaugedanken als künstlerischer Krönung eines gotischen Raumes die Bedeutung einer monumentalen Aufgabe einzuräumen. Die strenge Hinordnung an das liturgisch Zweckbestimmte war zu sehr Überzeugung der Heimat der Kathedralhütten, als daß darüber hinaus künstlerischer Wille — in diesem Falle und in dieser Zeit nicht etwa als Werk eines Einzelnen, sondern vielmehr als Ausfluß einer Baugesinnung — hätte verwirklicht werden können.

Mit diesem Ereignis wird die Situation auf deutschem Boden gekennzeichnet. Während in England und Italien zunächst bestimmte Formprobleme der Struktur die Baukunst beschäftigen, ohne darum den räumlichen Organismus zuerst zu ergreifen, beginnt auf deutschem Boden das Gotische mit der Vorwegnahme einer Raumidee, für die erst nach über hundert Jahren der Boden bereitet werden sollte. Denn entscheidend sind in diesem Falle — Trier und Marburg — nicht die Herübernahmen des Systems vom Westen, sondern der schöpferische Blick für die Möglichkeiten, die sich aus der Verwertung des Systems innerhalb einer Zentralanlage für den Stil überhaupt ergeben und damit die Erkenntnis der Stiltatsache.

In diesem Ereignis ist aber gleichzeitig ein zweites eingeschlossen: sein notwendig Einmaliges und damit die tiefste Begründung für die wirkliche Situation des deutschen dreizehnten Jahrhunderts. Weder der künstlerische noch der liturgische Gedanke, der in Trier und Marburg verwirklicht wird, ist fortpflanzungsfähig, das Langhaus in Marburg zeigt deutlich genug das „noli me tangere" des Zentralraumes. Eine Fortsetzung von Trier — um einmal diesen ganz ungeschichtlichen Gedanken vorzustellen — wäre nur innerhalb der hieratischen Gebundenheit oströmisch-byzantinischer Abläufe denkbar und war damit für das gotische Abendland totgesagt: d. h. die Verwirklichung der Zentralbauidee in diesen Werken ist geschichtlich nur erklärlich als Zeichen einer völligen Unbereitschaft der deutschen Baugesinnung für das Spezifische westlicher Gotik.

Es ist hier nicht zu sagen, welche Geltung auf deutschem Boden innerhalb des dreizehnten Jahrhunderts dem sogenannten „Übergangsstil", besser dem „Spätromanischen" zukommt. Die Lehre Hauttmanns, daß innerhalb der deutschen Kunst die sogenannten Spätzeiten der Stile dazu berufen sind, das künstlerisch Höchste zu formen, verwirklicht sich im Spätromanischen evident: Bamberg, Naumburg, Limburg an der Lahn. Die Feststellung ist wichtig, wenn

man daneben hält, was an großen gotischen Bauten auf deutschem Boden in der gleichen Zeit ersteht: Straßburg (Langhaus), Köln (Dom, Chor), Minden, Halberstadt (Abb. 306), Lübeck (St. Marien). So vollzieht sich das merkwürdige Schauspiel, daß zwei Stile nebeneinander bestehen — ein getreues Spiegelbild der politischen Zustände im Reich von Friedrich II. bis Rudolf von Habsburg. In Frankreich wie in England ging die Evolution des Stiles mit dem Anwachsen politischer Macht Hand in Hand als nationale Tatsache — wo war auf deutschem Boden für Kathedralgedanken Raum und Kraft außerhalb einzelner Particuliers? Daher notwendig von Anbeginn die Prävalenz des Eklektischen, das gesetzmäßige Kennzeichen des nicht (oder noch nicht) Bodenständigen eines Stils.

Gleichwohl: an Intensität der Impulse steht Deutschland nicht zurück. Ein Querschnitt durch die geistige Bedeutung der baukünstlerischen Leistung deutscher Gotik im dreizehnten Jahrhundert: die erhaben schöne und stolze Weiträumigkeit des Straßburger Münsterlanghauses, der gigantische Kölner Domplan (der Bruder von Amiens), die westfälische Halle des Mindener Doms, die niederdeutschen Reckenbauten von Chorin und St. Marien in Lübeck. Diese knappste Zählung umschließt drei grundverschiedene Bautypen: Kathedralpläne des klassischen Stils, Hallenkirche und Basilika, ohne daß etwa einem derselben ausschlaggebendes Übergewicht zukäme (wie im gleichzeitigen Frankreich). Der Ablauf des Geschehens ist nicht intensiv nach einem Plangedanken gerichtet, die gotische Organisation setzt sich eher — ganz allgemein bezeichnet — als Reiz des Vereinfachten durch. Neben Meistern, die unmittelbar aus dem Westen kommen (Wimpfen) oder dort an wichtigen Hütten tätig gewesen sein müssen (Gerard von Rile, der erste Kölner Dombaumeister), besteht die heimische Energie des Straßburger Langhausmeisters oder des Erbauers von Minden als nicht geringere Kraft — schließlich des Landes bester Anteil an der internationalen Verklärung des Jahrhunderts.

Die Einzelgeschichte der Denkmäler im großen setzt im ersten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts ein: mit dem Chor des Magdeburger Doms (1209—1231). Die Stilzusammenhänge weisen nicht nach der Isle-de-France, sondern nach Burgund; nicht das klassische Gebiet des Stils, sondern die dem romanisch deutschen Wesen mehr vertraute Baukunst des mittelalterlichen Verbindungslandes zwischen Deutschland und Frankreich bestimmt. Damit entscheidet nicht die plastisch subtile Differenzierung des gotischen Organismus, sondern die Wahlverwandtschaft für das Gliederschwere. Im Magdeburger Chor gekennzeichnet durch tiefeingeschnittene Profile, durch die Last einer mächtigen Empore. Wären die Hochgadenfenster nicht zu ungewöhnlicher Höhe (im Verhältnis des Aufrisses) getrieben, so bliebe der Eindruck romanisch, wie etwa in Limburg, trotz der geschlosseneren Flächen der Gewölbe. Bedeutsam ist die Durchbrechung der Hauptdienste mit Statuen, die Einstellung blinder Maßwerkrosetten unter die Hochfenster: romanische Wandgliederungen im gotischen System. In allem zeigt sich der persönliche Wille des Bauherrn,

der dem neuen Stil zugetan ist, ohne daß diese Kunst seiner Umgebung Eigentum sein könnte.

Es folgt Trier (Abb. 295). Seine Sonderstellung wurde charakterisiert: Durchführung der Zentralbauidee mit Formelementen der klassischen Gotik des Westens. Aber nicht letztere: die Planung von Saint-Yved oder die Aufrißgestaltung in der Art von Saint-Léger in Soissons sind für das künstlerische Gesamtbild maßgebend. Mit den strafferen Gelenken seiner Bündelpfeiler und Säulen, an denen der Schaftring als Hemmung einer emporstrebenden Richtung nachdrücklich und beruhigend empfunden wird, unterstreicht der Baumeister seinen Willen für das allseitig Gewachsene des Raumes (nicht einseitig Gezogene). Dann Marburg: der Chor (Abb. 299). Strenger im Auswerten der Stilelemente: Licht und Körper nicht in wechselseitiger Dienstbereitschaft, sondern in scharfer Opposition, das Licht verklärt nicht nur die plastische Schwellung der Rahmen, sondern ist bereit, sie zu verzehren. Die Wölbungen enthalten tiefe Schatten, gleich der wehrhaften Schlichtheit der Strebepfeiler am Äußeren (Abb. 298) wohnt in ihnen wuchtige Energie. Als Zentralbau vollendet wäre dem Raum unvergleichliche Stärke eines einmaligen Impulses gotischer Fühlung zugekommen; das Hallensystem des Langhauses — im Aufriß doch wohl ein Zugeständnis für den Chor — bedeutet für den Gesamtplan eine Schwächung, so schön der Raum — für sich betrachtet — ist.

1248 ist der Grundstein zum Kölner Domchor (Abb. 304, 305; Taf. XIII) gelegt, um 1300 das mächtige Chorhaupt und damit das Wesentliche seines ursprünglichen Werkes vollendet — die Bautätigkeit der Folgezeit und des neunzehnten Jahrhunderts bleibt Hingabe an ein schon erstorbenes Ideal. Was die Hütte des Meisters Gerard erbaut, ist reinste Schöpfung der klassischen Hochgotik; das Werk von Amiens (Abb. 231) wiederholt sich oder — geschichtlich genau betrachtet — erfüllt sich, noch ehe Amiens seine Vollendung erlebt. Das dreigliedrige Aufrißsystem der klassischen Stufe erscheint in vollster Ausprägung, im einzelnen ist etwa die Klangfarbe des Räumlichen in Köln heroischer, in Amiens graziöser: in Amiens ruht das schmuckreiche Band des Triforiums wie eine Krone auf den steilen Arkaden des Chorhaupts, in Köln bildet es den kraftvollen Sockel der steilen Hochfenster. Diese verzichten auf den plastischen Kontur der Maßwerkrosen, der in Amiens mit den Wölbkappen gleichsam die weiche Fächerung einer strahlig geöffneten Frucht darstellt. Die leise Note des akstrakter fühlenden deutschen Werkes ist bedeutsam. Gänzlich anders vollzieht sich die Ausführung des klassischen Formgedankens zur gleichen Zeit in Straßburg. Obschon nicht direkt vergleichbar — in Köln entsteht ein Chorhaupt, in Straßburg ein Langhaus —, läßt sich für Straßburg das eine feststellen: die Proportionsnorm der westlichen Kathedralbauten ist entscheidend gewandelt (Abb. 300). Der Jochabstand ist geräumiger als in dem Vorbild, dem Langhause von Saint-Denis (Abb. 234), die lichte Weitung in Mittel- und Seitenschiffen deutet das gespannte Verhältnis

des westlichen Basilikaraumes in sich breitende Gelassenheit; das Raumgefühl eines Baues wie der Trierer Liebfrauenkirche durchgeistigt die Gliederpracht des Straßburger Langhauses. Und dieses geistig Klare und sinnhaft Lebendige verwirklicht sich ganz in der klingenden Fülle der Westfassade (Abb. 288; Taf. XII), einer genialen Umformung von Kompositionsgedanken, die einst die Fassade der Notre-Dame von Paris (Taf. V) gebaut hatten, und die in dem Werk Erwins — des berühmtesten Namens der deutschen Gotik — als reifes Erbe wieder aufblühen; heute noch fühlbar in der flächenhaften Größe des Werkes, dem der überreiche Zierat des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts nichts von seiner gebauten Kraft nehmen konnte.

Die Wirksamkeit der großen Kathedralhütten des Rheinlandes zeigt sich im Sinne anspannender Kraft bis tief in das vierzehnte Jahrhundert lebendig. Von der stattlichen Zahl gotischer Bauwerke seien hier nur zwei als typische Schöpfungen genannt: Wimpfen im Tal und St. Katharina in Oppenheim (Abb. 314). Wimpfen besitzt besonders in seiner Südfassade das plastisch Gepflegte eines klassischen Bauwerkes, in Oppenheim ist die lichte Weite des Langhauses eine stolzes Gegengewicht gegen den märchenhaften Prunk der Maßwerkfenster der Südwand, eine Spitzenleistung ornamentaler Kraft, der als eigentlichste deutsche Tatsache gotischer Phantasie nur ein — an sich gänzlich anders gerichtetes — Werk wie der Giebel der Fronleichnamskapelle in Brandenburg (Abb. 315) gegenübergestellt werden kann.

Neben den aus westlich geschulten Hütten hervorgegangenen Werken besitzt das deutsche dreizehnte Jahrhundert eine Reihe von Münsterbauten, bei denen die Willensrichtung von Anfang auf Durchbildung einer Sonderart abzielt: Freiburg (Abb. 301, 302) und die ihm folgenden schwäbischen Bauten wie Reutlingen im Süden (Abb. 176) — Werke mit ausgesprochener Vereinfachungstendenz, auch wenn der Stil bisweilen die Großartigkeit des Freiburger Münsterhelmes erreicht — bilden eine an malerischer Schönheit reiche Gruppe, deren letzter Ausläufer — das Ulmer Münster (Abb. 329) — bis in das fünfzehnte Jahrhundert hineinragt. In Regensburg erfolgt mit dem Dombau (Abb. 303, 307) am Ende des Jahrhunderts ein besonders bedeutsamer Schritt nach der Richtung deutscher Spätgotik hin: der Gedanke des Vierungsturmes, der, später aufgegeben, die ursprüngliche Planung beherrscht, und die Einheit des Hochchores, die den Wirkungseffekt der klassischen Kathedralbauten gleichsam in die Fläche projiziert, sind nicht nur als Reduktionen zu werten, hinter ihnen steht ein Raumgefühl von der Art der Trierer Liebfrauenkirche. In rassenstärkster Gestalt erscheinen die Hallensysteme der westfälischen Dome, insbesondere die großartige Raumschöpfung zu Minden (Abb. 312, 313): Nachdruck des Dynamischen in den Gewölben, in der starken Lichtflut der Seitenfenster. Nur auf solchem Boden konnte — als Symbol der bedeutsamen Wende zur zweiten und eigentlichen Phase des Stils in Deutschland — ein so glorreiches Werk wie die Kirche von St. Maria zur Wiese in Soest (Abb. 321) erbaut werden (1314—1421). Endlich Niederdeutschland mit den

Kathedralen der Hansa und ihren Nachfolgern: St. Marien in Lübeck (Abb. 289), Rostock und Schwerin. „Hier ist nichts von Maßlosigkeit, sondern nur ein Arbeiten mit großen Maßen" (Much).

Man hat wohl gelegentlich zuviel behauptet, wenn den gotischen Backsteinbauten Niederdeutschlands letzte Verkörperung des Gotischen überhaupt zugesagt wurde, aber daß sie zu den kraftvollsten Zeugen des Stiles gehören, ist gewiß. Wenn auch die eigenste Ausformung erst dem Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts zugehört, dem Zeitalter, das die Elemente des Klassischen überlebt hat und nun sich anschickt, seinen eigenen Willen zu verformen, die Bereitschaft zu der spezifischen Verwirklichung liegt in Niederdeutschland durchaus in den Werken des dreizehnten Jahrhunderts. Die erhabene und unberührte Daseinskraft einer ganz aus den Massen geformten Komposition gleich der Außenerscheinung der Marienkirche in Lübeck besteht für alle Zeit. Indem eine in ihren Werkformen bedingte und diesem Zwang höchste Kraft verleihende Tektonik in den Backsteinbauten solcher Art waltet, verschiebt sich die baukünstlerische Tätigkeit vom Steinmetzen — dessen Alleinherrschaft dem Stil überall zum Verhängnis wurde, wo die Kraft des klassisch Geordneten zu schwanken begann — auf den Maurer. Das Verhältnis von Organisation und Masse wird neu gewertet. Zunächst lebt wohl noch ein gut Stück von der besonderen Artikulierung des Kathedralsystems nach, aber bleibt rein äußerlich. Denn wie zu St. Marien in Lübeck der westliche Gedanke des Kapellenkranzes mit dem Chorumgang zu einer Reihe von Raumzellen verformt wird, das allein zeigt Bewußtheit und Gefühl für das in dieser Umgebung und Lagerung Mögliche. Und die stolze Gliederung im inneren Aufbau des Lübecker Chores mit dem burgartig straffen Motiv seines Laufganges zwischen Arkade und Obergaden ist reiner Ausdruck einer Baugesinnung, die wie ihre Träger stets wehrbereit sich weiß und solche Bereitschaft nicht zu umkleiden gewillt ist.

Umfang und Leistung der Dom- und Münsterbauhütten des dreizehnten Jahrhunderts und seiner nächsten Folge erscheint somit ansehnlich und stolz; eingebürgert war der gotische Stil auf deutschem Boden nicht. Der Anstoß, das unklare Wollen der Völker und Stämme deutscher Zunge für eigene künstlerische Impulse gegenüber dem neuen Stil zu ordnen, kam von anderer Seite: von den Ordensbauten. In Italien wurde der Ordensbau zeitweiser Ausdruck einer allgemeinen Begeisterung; in Deutschland werden die Ordensbauten Vorbild und Lehrer für die Stadtkirchen und ihre Auswirkung, d. h. für das gesamte Schaffensbereich der als deutsche Spätgotik bekannten, ebenso intensiven wie künstlerisch bedeutenden Zeit von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Ende des Mittelalters. Möglich und wirksam ist dieser Vorgang dadurch geworden, daß die Orden nicht allein ein neues Ideal des Erlebens postulierten (was ebenso in anderen Ländern geschah), sondern daß diesen Ideen die sinnliche Erfüllung einer tektonischen Form entwuchs, innerhalb der dem Innenräumlichen größte Ausdeutungsfähigkeit gegeben war.

Mit anderen Worten: daß es möglich wurde, eine neue Werkform mit Leben zu erfüllen — ein Sinnbild deutschen Bauens. Die Konzentration der Bauaufgaben auf das Raumproblem wird durch die vorbildliche Schlichtheit und monumentale Absage der Bettelordenskirchen gegenüber allem, was kathedrale Gewähltheit fordern mußte, die Brücke und der Weg für ein eigenes Ideal des Kultbaues; die gesellschaftliche Umschichtung im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts, aus der die Städte endlich als Sieger hervorgehen, bildet dann den Boden für das neue Werk.

Die Geschichte der Ordensbauten führt wieder in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zurück. Bezeichnend: nicht die Zisterzienser, die Pioniere der Gotik, beherrschen die allgemeine Bautätigkeit, sondern die Franziskaner und Dominikaner. Die Zisterzienserbauten halten sich entweder auf der reservierten Höhe des spätromanischen Ideals, wie Ebrach, oder sie treten — soweit es sich um entscheidende Bauten handelt — zunächst ganz in nordfranzösischem Gewande auf, wie Altenberg bei Köln (Abb. 308) mit der plastischen Pracht seiner Säulenarkaden — feierlich, kühl und exklusiv wie der Geist des Ordens. Noch Generationen später, in Salem (dreizehntes bis vierzehntes Jahrhundert) und Kaißheim (Mitte des vierzehnten Jahrhunderts), bleiben in oberdeutschen Zisterzienserkirchen die mächtigen Chorhäupter mit dem Kranz der Kapellen Voraussetzung für die konservativen künstlerischen Ansprüche, so wie in Niederdeutschland ein Bau wie Doberan sich auf die Seite der Münster eher als der Ordenskirchen stellt. Einmal blitzt allerdings in Niederdeutschland ein ungewohntes Ungestüm auf: Chorin (Taf. XIV). Das bernhardinische Feuer ist noch einmal erwacht auf fernem nordischen Boden, wo Leben und Landschaft die Menschen groß und entsagungsstark macht. Santa Croce in Florenz ist ein Zeitgenosse dieser heroischen Basilika; in der Spannkraft eines Raumideals über die Bedingtheiten des Südens und Nordens hinweg kündigt sich symbolisch das Wehen der Zeit. Kraft siegt über Schönheit.

Was in Chorin als einmaliger Ausdruck eines dynamisch durchwogten Raumkörpers schaubar wird, hatte sich inzwischen in bescheideneren Formen in Ober- und Mitteldeutschland innerhalb geschlossener Reihen vollzogen in den Kirchen der Bettelorden. Konstanz, Regensburg, Frankfurt, Köln, dann Straßburg, Erfurt sehen im Verlauf des Jahrhunderts mächtige Baukörper aufwachsen, deren Umrisse im Schaubild dieser Städte mehr und mehr bestimmende Kraft ausüben, gleichsam ein äußeres Merkmal innerer Umformung.

Die rauhe Größe dieser langgestreckten Basilikalräume, die sich so aller Reize begeben, welche ein an Ideen schmückender Gewähltheit gewiß nicht armer Stil hätte bieten können, ist bedeutsam; sie zeigt zuletzt die ganze Tragweite gotischen Gefühls. Es ist gleichsam die Stein gewordene Formung großer sozialer Gedanken, welche den namenlosen Meistern, die im Dienste der Orden schufen, das Recht und die Kraft gibt, sich über konventionelle Vorstellungen vom Sakralbau wegzusetzen, indem sie das eine Grundziel — die Monumentalität der Aufgabe — ganz erfüllen. Das formale Register ist denkbar

bescheiden — in Konstanz tragen Werkformen eines spätromanischen Kapitells die lange Flucht der Arkadenbogen, in der Dominikanerkirche in Regensburg (Abb. 310) oder der Minoritenkirche in Köln ist es sozusagen die auf das mathematische Maß vereinfachte Form der Pfeiler und Knospenkapitelle, welche das Maß der Bauglieder bestimmt, in Eßlingen und Erfurt (Abb. 311) erscheinen ungeteilte Pfeilerkörper mit schmalen Kapitellkelchen, nirgend vermag der Blick der übermächtigen Schwingung der steilen, langhinziehenden Raumbahnen auszuweichen. Und außen — wie mußte die kahle Wucht dieser gestreckten Leiber, dieser grandiosen Dachlinien (Regensburg, Eßlingen, Erfurt) auf das kleine Vielerlei ihrer Umgebungen wirken! Hier und nur hier sah die spätere Kunst der Stadtkirchen ein Vorbild für den großen Wurf ihrer Konturen. Indem die Innenräume vielfach sich der Verpflichtung des Gewölbes entschlugen, wurden volkstümliche Erinnerungen an vertraute Raumbilder uralter flachgedeckter Basiliken geweckt — deren mehr in deutschen Landen standen als anderwärts —, und solche Erinnerung an ferne Zeit wird nicht selten im Wort der Prediger altchristlicher Ideale wie ein Echo geklungen haben. Aber wie die Mission der „Minderbrüder" ganz von der Tat ausgefüllt ist und nichts weniger an sich trägt als romantische Sentimentalität, so wuchs in den Stätten ihrer Wirksamkeit der Raum tatengroß. Das Symbol des Erdentbundenen, das man so oft der gotischen Architektur zuspricht, war für deutsche Augen in den Kirchen der Bettelorden sicher schaubarer als in dem magischen Licht der Kathedralen; der schmale Weg von der Regensburger Minoritenkirche zum Dom genügt, um solches noch heute zu erleben (vgl. Abb. 310 mit 307).

Der frühgotische Organismus bedurfte zu seiner ganzen Wirksamkeit einer bestimmten, sinnhaft plastischen Fülle; seine besten Werke, wie etwa Saint-Yved in Braisne oder der Chor in Lincoln (Abb. 263), stehen bei aller Klarheit der Gliederung einem abstrakten Ausdruck des Tektonischen in Gesamtbild oder Teilform zuletzt fern. Das Definierte bestimmt. Solche Temperantia lag der deutschen Gesinnung von Anbeginn nicht. Soweit sie sich nicht enger an westliche Hütten anschloß, zeigt die deutsche Gotik von jeher die Neigung, den Organismus des Stiles eklektisch zu verwerten und damit das notwendig Geschlossene und Abgeglichene klassischer Ausgewogenheit zu durchbrechen. Je mehr nun dem eigenen Raumempfinden zweckhafte Bestimmung zuwuchs — es gibt keine wahre Architektur, die dieser zu entbehren vermöchte —, um so klarer stellte sich ein die Formulierung eines sinnverwandten Apparates der Gliederung. Den frühen Hallenbauten Westfalens haftet gleichsam fesselnd die plastische Schwere ihrer Glieder an, der Raum ist sozusagen gebannt durch die quellende Kraft der Pfeiler, Kapitelle, Rippen, durch die körperhafte Geschlossenheit der Maßwerke. Ein Jahrhundert später hat der Hallenraum im gleichen Land seine puppenhafte Hülle abgestreift: die Wiesenkirche in Soest (Abb. 321). Aus elastischen Schäften hebt sich der prachtvolle Anstieg der Gewölbschalen, Lichtgarben umspielen von allen Seiten das Trägerwerk,

weite Luftigkeit wogt durch die Halle. Der Blick ist nicht gebunden, der Durchblick nicht gehemmt, der Anspruch nirgend forciert. Kein übergroßer Raumkörper, aber groß gesehen im Ausdruck seiner Glieder. Die Außenansicht des Chorhaupts hat etwas selbstherrlich Steiles, keine umständliche Beredsamkeit der Formen. Diese Baukunst setzt sich nicht mehr mit Kathedralen auseinander.

Man kann schwer sagen, wo innerhalb der deutschen Landschaften dieser Stil sich am tatkräftigsten erwiesen hätte. Die Anfangsbauten gehören teilweise noch der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an, so die mächtige Marienkirche in Prenzlau in der Mark (1325—1340; Abb. 307) und der Hallenchor der Zisterzienserkirche in Zwetl (1343) in Österreich. Um die Jahrhundertmitte ist das System der Hallenbauten überall in Angriff, obenan stehen die Werke der Parlerschule: Ausbau des französisch begonnenen Chores im Prager Dom (Taf. XV), St. Bartholomäus in Kolin, die Barbarakirche in Kuttenberg und der Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd (Abb. 318, 319). Am Ende des Jahrhunderts Planung der schon dimensional ganz gewaltigen Bauten in Wismar (Nikolaikirche, seit 1381, Abb. 306) und Danzig Marienkirche, 1403ff.). Das fünfzehnte Jahrhundert gehört der Verbreitung der neuen Form; fast könnte man behaupten, es gäbe keine deutsche Stadt, die nicht aus dieser Zeit einen Bau aufzuweisen hätte. Die Baulust geht mit dem sinngemäß Heimischen dieses Stiles Hand in Hand. Nach der Seite des räumlich Monumentalen entwickelte sich die Spätgotik am großartigsten in Niederdeutschland. Beschränkung erhöhte die Kraft; der Verzicht auf den Ornamentschatz westlicher Gotik trieb den Stil zu freierer Eigenherrlichkeit, als das in Oberdeutschland geschah. Es mag vieles im Ausdruck der niederdeutschen Spätgotik in der Verfassung des Stammes und besonders noch seiner großen Handelsstädte begründet sein — Parallelen hierzu ließen sich im Verlauf der Stile bis zur besonderen Formung des niederdeutschen Klassizismus und bis zum Chilehaus Hoegers in Hamburg nachweisen; es mochte auf östlichem Kolonisationsboden die Stimmung zu Abwehr und Kampfbereitschaft in der Luft liegen (Danzig, Marienkirche). Die Hallenform gibt den großen Bürgerkirchen in Prenzlau, in Brandenburg, Stendal, in Thorn oder Danzig schon von weitem den Aspekt des gewaltig Beherrschenden inmitten einer reichen Profanarchitektur; im Inneren wirken die klaren, kühlen Lichter nicht im Sinne träumender Stimmung, sondern machtvoll schlichter Akkorde wie die langsam schwellenden Tonfluten eines Kirchenliedes, gesungen von Massen des Volkes (Prenzlau, Marienkirche; Abb. 307). Die Note des spezifisch Volkstümlichen kennt auf deutschem Boden kaum stärkere Wirklichkeit innerhalb gotischer Zier als die Giebelstirnen von Prenzlau, Thorn (St. Jakob) oder Gransee, es sei denn in den Profanbauten des gleichen Landes. Den Höhepunkt gewählter Werkkunst bezeichnet der Giebel der Fronleichnamskapelle bei St. Katharina zu Brandenburg (Abb. 315); man sieht, bis zu welchem Grade die Flächenarchitektur der Backsteinwand zierhaft gesteigert werden konnte.

Das Gesamtbild spätgotischer Baukunst in Mittel- und Oberdeutschland ist mannigfaltiger, wohl auch bisweilen gewählter im Sinne geistreicher Spitzigkeit gegenüber dem Tiefland; die gemeinsame Größe fehlt. Monumentale Schaubilder, wie der Erfurter Domplatz mit dem Chorhaupt des Domes (Abb. 292), sind selten. Das Meisterliche einer krausen Schmuckfülle ersättigt sich gern in Teilbildern: der Turm und das Innere zu St. Stephan in Wien (Abb. 325), die Schaubilder in Regensburg (Dom) oder Nürnberg (St. Lorenz), Portalvorhallen wie am Ulmer Münster (Abb. 329), zu Straßburg (Abb. 328) oder Chemnitz (Abb. 331). Der Nachdruck liegt auf dem Innenraum. Die Verschmelzung von Chor und Langhaus zu einer endlich richtungslosen — weil räumlich allseitig bewegten — Halle und damit die Tendenzen zum Zentralbau in anderer, dem Liturgischen sinngemäßer Form werden in den sächsischen Emporenkirchen bis zur letzten Konsequenz geführt: Halle (Liebfrauenkirche), Annaberg, Pirna (Abb. 327). In Bayern wird die dynamische Spannung eines lichtdurchwogten Pfeilerraumes besondere Aufgabe: Landshut, Ingolstadt, München. Der Chor der Salzburger Marienkirche (heute Franziskanerkirche) steigert den Effekt zwischen gebundener Schwere eines romanischen Langhauses und dem Wirbel einer phantastischen Halle zu magischer Glut (Abb. 324). Auf schwäbischem und fränkischem Boden erreicht eine plastisch bildmäßige Gepflegtheit den Eindruck schöner Ruhe oder freier Daseinskraft: die Chöre zu Schwäbisch-Gmünd (Abb. 318, 319) und St. Sebald in Nürnberg, die Stadtkirche in Dinkelsbühl (Abb. 326), endlich die prachtvolle Feierstimmung des Chores von St. Lorenz in Nürnberg (Taf. XVI). Voll zierhafter Anmut erscheinen die Bauwerke in Tirol und Österreich: Schwaz oder Vöcklabruck; in Maria-Stiegen zu Wien erhebt sich diese zierliche Wähligkeit noch einmal zu überraschend großartigem Anblick. Der letzte Eindruck solcher Räume ist nicht mehr die auf die Erde zwingende Spannung eines Unendlichen. Die stille Verklärung eines sinnhaft beruhigten Zustandes, der im Dekorativen hohe Reizbarkeiten in sich trägt, ist zuletzt entscheidend. Eine Versunkenheit, die den Taumel des Magischen überwindet oder ihn, als Bild projiziert, gegenständlich zu erleben vermag. Und so darf der Nachdruck nicht so sehr auf die Routine in den Floskeln dieses Stils verlegt werden, als vielmehr auf die Tatsache, daß die Stimmungskraft dieser Kunst solche Floskel überhaupt verträgt.

Eine mächtige zinnenbekrönte Mauerstirn, im Mittel der weite Trichter eines Rundbogenportals unter einem riesigen Spitzbogenfenster; das Innere mit seinen schweren Pfeilern und Kreuzgewölben ein Basilikalraum von militärischer Strenge: das Zisterzienserkloster Santas Creus bei Tarragona in Spanien. Die straffe Ordnung zisterziensischer Bauweise in der Monumentalität südlicher Tektonik verwandten aber noch wehrhafteren Willens als die Frühbauten des Ordens in Italien; damit beginnt die Gotik in Spanien. Schaut man rückwärts in der Baugeschichte des Landes auf Romanisches (Zamora, Kathedrale; Segovia, San Martín, Paradies) oder vorwärts zu den Großwerken des Gotischen (Sevilla, Kathedrale; Palma), so begegnet eines dem Nordischen

mit eindrücklichster Gewalt: die Gesinnung des Landes zu einer herben und starren Größe der Massen und ihrer Verhältnisse. Zeitweise nähert sich das Bild unter dem Einflusse der klassischen französischen Gotik wohl mehr der gewohnten Vorstellung einer gotischen Kathedrale; da, wo das Land seine eigenste Form zu verkörpern gewillt und befähigt war — so vor allem im fünfzehnten Jahrhundert —, ist die Steigerung ins Grandiose ein Lebenselement spanischer Gotik. So erfüllt sich auch hier das Formgesetz eines Grenzlandes — wie in anderer Art in England oder Italien —, nicht im Maß, sondern in der Überfülle das Letzte zu geben.

Die erste Stufe der gotischen Kathedralbaukunst Spaniens läßt sich mit den Namen Burgos, León und Toledo hinreichend kennzeichnen; wobei Burgos das herkömmliche Prädikat der gotischen Kathedrale auf Grund seiner — im wesentlichen späten — Außenerscheinung (Abb. 360) zukommt, während die fünfschiffige Anlage von Toledo den spezifisch spanischen Raum mit seiner großen Breitenausdehnung der Seitenschiffe, seiner Staffelung in den Höhenproportionen und dem gedämpften, hallenmäßigen Licht des Gesamtraumes darstellt (Abb. 362). Die große Klarheit des klassischen Stils aber kommt am stärksten in dem gliederkräftigen, durchleuchteten Bau von León (Abb. 358) zum Ausdruck. Im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts (León als die älteste der drei Kathedralen wird 1205 begründet) ist das Wesentliche dieser Werke vollendet worden. Das Innere von Burgos (Abb. 364) erweckt, unbeschadet der echt spanischen Raumdurchbrechung durch einen Vierungsturm, im ganzen die stärkste Erinnerung an späte gotische Räume des Nordens, das Vertikale dominiert stark, und das Vielerlei spätgotischer Zutat verschleiert die rauhe Gewalt der Massen; ganz anders — am ehesten dem französischen Westen vergleichbar (Le Mans, Abb. 240) — wirkt Toledo. Berührungen mit Räumen wie Bourges, insbesondere aber die bodenständige Raumvorstellung einer vertikal sparsam gegliederten Basilika, bei der nicht die aufsteigende Geschmeidigkeit, sondern eine wohlberechnete Stärke und Körperlichkeit der Stützen bestimmend sprechen, entscheidet im Gesamteindruck. In voller Schönheit gotisch empfundener Lagerung der Teile in der feinen Planung, dem prachtvollen Chorbild, der fast normännisch scharf akzentuierten Linie der Umrisse bedeutet León die stärkste Leistung.

Für das vierzehnte Jahrhundert scheint der Nachdruck auf dem Norden des Landes, dem mit Südfrankreich stammlich eng verwandten Katalonien, zu liegen. Wie in der gleichzeitigen Kathedrale von Albi (vgl. S. 31; Abb. 155, 247), entstehen Räume von starker Einheitlichkeit und geschlossener Ummauerung, die in den mächtigen einfacheren Linien ihrer Umrisse der italienischen Formulierung gotischen Außenbaues nicht fernsteht. Barcelona (Kathedrale, begonnen 1298; Abb. 363), Gerona und Palma auf Mallorca sind die Hauptbauten. In Gerona erreicht die Spannweite des einschiffigen Langhauses, das allerdings erst im fünfzehnten Jahrhundert eingewölbt wird (1416ff.), einen Höhepunkt kühner Wölbführung, in Barcelona ist dem System

des basilikalen Querschnittes durch den italienisch weiten Jochabstand der gotische Ordnungssinn vertikaler Richtung genommen, der Hallencharakter beherrscht das Bild. In Palma umschließt der festungsartig streng gegliederte Wandkörper mit seinen Horizontalgliederungen einen dreischiffigen Raum von freier, lichter Mächtigkeit.

Die spanische Spätgotik ist ganz eingestellt auf Wirkung der Masse: sowohl in der ungeheueren Ausdehnung der Dimensionen in fünf- bis siebenschiffigen Hallen (Sevilla, Zaragoza), wie in einer blühenden Überflut des Ornamentalen, dem hinsichtlich des Grotesken phantastischer Ideen das Prädikat des „Sondergotischen" im stärksten Maße zukommt. Die Floskel der gotischen Zier hat nirgends vielfältiger sich gespalten zu einem berauschenden Gespinst übersättigter Zierlichkeit als auf dem eben den Mauren entrungenen Boden Spaniens, der Heimat des „Goldschmiede"- (Plateresk-) Stiles, der mit orientalischer Hypertrophie Wand und Raum überkleidet wie ein Gerät oder Kostüm (vgl. Casa de las Conchas in Salamanca, Abb. 204; Guadalajara, Hofarkaden des Infantado, Abb. 205). Die Sonderbildungen des spanischen Sakralraumes — die Vierungskuppel (Cimborio) und die Umschließung des Binnenchores durch hohe Mauern (Coro) zu einer besonderen Kapelle im Raum — erhalten innerhalb der eigentümlichen, breiten und gegen die Mitte langsam gestaffelten Hallenräume (Sevilla, Zaragoza) ihre eigentlichste künstlerische Wirkungsmöglichkeit als Brennpunkte verblüffender Schmucksteigerung (Kuppel des Cimborio in Zaragoza). Der uralte maurische Sinn für architektonische Zier hatte innerhalb dieser Zeit, wo nunmehr auch der ganze Süden an der gotischen Bewegung teilnimmt, günstige Lebensbedingungen, die erst das Spätbarock Spaniens in ähnlichem Umfange wieder erfährt. Das gedämpfte Licht in den weiten Hallen von Sevilla — der größten gotischen Kirche der Welt — oder im Seo von Zaragoza erinnert an Stimmungen, die ähnlich nur in den maurischen Moscheen des Landes geschaut werden konnten. In welchem Maße die (hier orientalische) Form der mehrschiffigen Halle des fünfzehnten Jahrhunderts in Spanien vertraut ist, beweisen die monumentalen Profanwerke der Zeit, vor allem die Lonjas (Börsen) von Valencia und Palma (Abb. 202, 203). Die Ordenskirche der Zeit besitzt als wichtigsten Raumtypus den hohen einschiffigen Saal mit Querhaus und Vierungskuppel (Toledo, San Juan de los Reyes, 1476ff.), das in Spanien nicht mehr überwundene Raumvorbild des Sakralraums der Renaissance.

Die Auswirkung des gotischen Stils in den Randländern des Nordens und in der orientalischen Levante geht über ethnographische Bedeutung kaum hinaus, etwa von der Konstatierung abgesehen, daß sich auch hier die westliche Expansionskraft des Stiles noch einmal voll und ganz erweist: in Upsala baut eine französische Kolonie seit 1298 den Dom im Sinne der klassischen Kathedraldisposition (Abb. 372), ein umfängliches und in der Vermischung klassischer Tendenzen mit fremden Mitteln — ein Backsteinbau mit Hausteinornamenten — echt koloniales Werk, das bei aller Großartigkeit fremder in seiner Umgebung

zu stehen scheint als die herberen und markvolleren Frühwerke des Nordens in Roskilde oder Linköping. Der inneren Linie nordischer Baugesinnung scheint die englische Wurzel des Gotischen mehr zu geben: in dem schweren, englisch breiten Raum des Olaf-Domes in Drontheim. Die Berührung des Orients mit französischen Wandermeistern, die früh im zwölften Jahrhundert einsetzt, endigt mit einer größeren Bautätigkeit auf Cypern; die nordfranzösische Hochgotik hat in der Domkirche von Nicosia ein bedeutendes Werk, das etwa dem Kreise der Notre-Dame von Paris zu vergleichen wäre, geschaffen; im Verlauf des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts durchkreuzen sich burgundische und italienische Ideen (Famagusta, St. Peter und Paul).

Der klösterliche Nutzbau, der in diesem Zusammenhang gestreift werden möchte, hat im ganzen im Verlauf der Gotik an Geschlossenheit und Bedeutung seine Blütezeit romanischen Stiles nicht erreicht. Soweit nicht im Bereich der Ritterorden Aufgaben erwuchsen — die dem Gebiete des Burgenbaues zugehören — oder später aus der Initiative der Bettelorden neue Ideen für große Gemeinschaftssiedlungen in den Spitalanlagen entstanden, ist der Anteil der Klosterarchitektur mehr durch einzelne, ganz große Werke, wie den wundervollen Bau der Abtei Mont-Saint-Michel in der Normandie oder die südlich phantastische Gruppenmasse der Klosteranlage zu Batalha in Portugal (seit 1385; Abb. 361, Taf. XIX), gekennzeichnet als durch die Einheit einer Baugesinnung, die eben ganz im Gedanken des Kultraumes und seiner Außenerscheinung aufging. Wichtiger und für die künstlerische Form der Raumprobleme wesentlich wäre es, die Entwicklung der großen klösterlichen Versammlungsräume, der Refektorien oder Remter, zu verfolgen; ihrer gelegentlichen Einwirkung auf den Sakralbau war anläßlichder toulousanischen Hallenkirche (S. 32) zu gedenken, und ihr Einfluß auf die Gestaltung der Profanhalle ist noch kaum geprüft. Die Grundgedanken des großen zwei- oder dreischiffigen gewölbten Saales führen weit in romanische Zeit zurück, die monumentalsten Ausformungen dürften jedoch dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert zugehören (Mont-Saint-Michel, Rittersaal; Marienburg, Konventsremter und Rittersaal, Abb. 334). Reich an intimen Raumgebilden ist die englische Architektur, der wohl auch die großartigsten Kreuzganganlagen (Gloucester, vierzehntes Jahrhundert; Abb. 279) zugehören; in spätgotischer Zeit hat Spanien und Portugal (Toledo, San Juan de los Reyes; Belem, Abb. 365, 366) den englischen Schmuckreichtum der reichverzierten Gewölbe und in naturhafte Gespinste aufgelöster Maßwerkfenster noch überboten. Der monumentalste Gedanke aber erwuchs aus den Kreuzgangkompositionen in Italien mit dem Campo Santo in Pisa (von Giovanni Pisano 1278—1283; Taf. XVIII), die Monumentalisierung des mittelalterlichen Kreuzgartens zu einem Trionfo della Morte ist allein der Gotik würdig und konnte mit solcher Erhabenheit architektonischer Geste nur auf dem Boden Toskanas gedacht werden.

DER PROFANBAU

Unsere Vorstellung vom Profanbau der Gotik ist zunächst wesentlich von der Romantik her gefärbt: die vieltürmige Burg, die „malerische" Ruine, wiederum das Malerische eines Straßenbildes oder Stadtumrisses. Das heißt: die Art der Betrachtung — die bei den Kirchenbauten wohl auch mitspielt, aber doch gegenüber der Wirklichkeit des Raumes nicht auf die Dauer zu bestehen vermag — gibt gegenüber aller Einwertung profaner Bauwerke des reifen Mittelalters den Ausschlag, die von letzten Stimmungsmomenten, nicht von der Wirklichkeit der als solche ja meist nicht mehr erhaltenen Werke ausgeht. Es ist kennzeichnend, daß die trotzige Werkform des reinen Nutzbaues (Speicherhallen u. a.) im Gesamtbild meist nur so weit anerkannt wird, wie auch ihm eine durch die Einstellung des neunzehnten Jahrhunderts gewollte Sonderbildigkeit zukommt. Die Wirksamkeit solcher durchweg jenseits des Künstlerischen gelegenen Faktoren erschwert die Frage nach dem Weg des künstlerischen Willens innerhalb nichtkirchlicher Architektur des Gotischen beträchtlich.

Man ist — aus der gleichen Einstellung heraus — nicht selten so weit gegangen, dem Mittelalter gegenüber Werken außerhalb der Kathedralen den künstlerischen Willen überhaupt abzusprechen. Wenn der Begriff des Künstlerischen als einer renaissancemäßigen Klarheit bewußt angestrebter Schönheitsnormen allein zu Recht bestünde, müßte solch absprechendem Urteil wenigstens teilweise Berechtigung zugestanden werden. Denn der Grad des angestrebt und gewollt Künstlerischen, der in der Einstellung auf den Sakralbau vorhanden ist (wenn auch in seiner Spannung durchaus anderer Art als in der historischen Neuzeit), wird sich am Profanbau innerhalb bestimmter Aufgaben städtischer Kultur erst seit dem Trecento, d. h. innerhalb der zweiten Phase des Gotischen, nachweisen lassen. Er besteht als bewußtes Ziel in verschiedenen Graden gegenüber dem Palazzo des Südens, dem spätgotischen Schloß des Westens, dem Stadtbild und Rathaus deutscher Spätgotik, aber er dürfte in gleichem Gewicht für eine Burg des dreizehnten Jahrhunderts nicht erweisbar sein. Gleichwohl besitzt diese frühe Kunst in allen Werken ihrer profanen Betätigung Eigenschaften, die außerhalb aller später hinzugekommenen Gegebenheiten historischer Sentimentalität laut und fühlbar Anspruch auf künstlerische Geltung erheben — schon die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts hat solche Ansprüche erkannt, indem sie in die Hintergründe ihrer Bilder die drohenden Zinnen und Blöcke frühgotischer Burgen, die wimmelnde Vielgestalt der Städte mit ihren Türmen und Toren mit Vorliebe aufnahm und

gelegentlich innerhalb der Buchmalerei ganze Bilderfolgen der Wiedergabe solcher Denkmäler der Vergangenheit widmete.

Fragt man sich nun, worin das Eigenste des gotischen Profanbaues auf künstlerischem Gebiete gefunden werden könnte, so werden zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen sein. Einmal liegt gewiß ein großer und nicht zufälliger Nachdruck in der Zweckbestimmtheit. Der Stadtplan, die Burganlage, die Markthalle, das Rathaus — das sind durchweg Geschöpfe bewußt geistiger und nicht willkürlicher Gestaltung der Form. Diese Formgestaltung ist selbständig, sie vollzieht sich in allem Wesentlichen notwendig unabhängig von den ganz anderen Richtlinien des Sakralbaues, nur die Wurzel der Willensrichtung ist eine. Eine Frage bleibt, ob die Zweckbestimmtheit allein genügt, das Vorhandensein künstlerischen Willens zu behaupten — augenblicklich scheint sie uns angesichts der tektonischen Gestaltung einer bewehrten Brücke, eines mittelalterlichen Lagerhauses u. a. beweiskräftig.

Mit solcher Einstellung ergibt sich von selbst, daß die Formgeschichte des Profanbaues nicht in den Verlaufslinien der Kirchenbauten verfolgt werden kann; was an diese in der Formwandlung gelegentlich erinnert, ist für die innere Geschichte irrelevant. Die Wandlung des künstlerischen Ausdrucks, die eine Burg des dreizehnten und ein Schloß des fünfzehnten Jahrhunderts unterscheidet, ist unmittelbar Ausdruck der Zeitgesinnung: die Geschlechtertürme einer Kommune des dreizehnten Jahrhunderts wie San Gimignano (Abb. 162) und ihnen gegenüber Belfried und Hallen einer flandrischen Stadt des fünfzehnten Jahrhunderts, wie Ypern (Abb. 180) — sie zeigen die Kultur des Gotischen innerhalb all ihrer Wandlungen bereit und begabt, dem Leben der Zeit die bestimmende Würde und das Ansehen großer Form zu geben.

Es gibt, rückschauend von der Gesamtkultur des europäischen Mittelalters um das Jahr 1300, wohl wenige Tatsachen der künstlerischen Form, welche eindrücklicher das spezifisch Gotische — gegenüber dem spezifisch Romanischen — vorzustellen vermöchten als der Gesamtumriß einer gotischen Stadt, als großer Organismus betrachtet, in dem die Kathedrale, das Rathaus, die Verschanzung ebensoviele notwendige Glieder eines leibhaftigen und sinnvollen Ganzen — aber eben doch Glieder gegenüber einer Gesamtheit — verkörpern. Man mag mit den Skeptikern über romantische Phantasien von gotischen Straßen und Stadtkronen lächeln, man würde — selbst wenn gar nichts mehr vom Fleische einer gotischen Stadt existierte — nicht darüber hinwegkommen, angesichts der genialen werkhaften Einheit, die eine Kathedrale — auf ihre Wirkungselemente hin angesehen — nicht anders formend bestimmt als ein Stadttor oder ein Gildenhaus, im Tektonischen dieser Werke eine allgemeine Norm der Gesinnung zu erkennen, der gegenüber es geschichtlich ein Unding wäre, wenn sich Stadtform und Städtebau außerhalb und unabhängig von derselben — mithin zufällig und willkürlich — entwickelt hätten. Was unserem der Renaissance entwachsenen Geschlechte fremd und unglaublich vorkommt: die Verschleiertheit der Planungen und ihrer Träger —

sie ist wahrhaft vor der Kathedrale nicht minder als gegenüber dem Stadtbild vorhanden.

Im Südwesten von Arles an den Lagunen des Mittelmeeres steht Aigues-Mortes. Ein Geviert, von hohen Mauern umzogen, Türme in gleichen Abständen einschließend, in den Mitten der vier Seiten Tore (Plan S. 148). Von Tor zu Tor führen durch das Innere Straßen, parallele Wege teilen die Viertel. Nirgend Biegung oder Willkür, ein geometrischer Plan in Stein. Das ist die Lagerstadt, die Ludwig IX. von Frankreich 1240 anlegte. Nicht die erste und älteste dieser Gründungen; die Idee einer bewußt geregelten Planung steht mit Aigues-Mortes schon auf der Höhe ihrer Geschichte. 1120 legt Konrad von Zähringen im Breisgau am Fuße des Schwarzwaldes die Stadt Freiburg an, nicht viel später erscheint im nordostdeutschen Tiefland die erste Gründung von Lübeck (1143). Ein Blick auf die Kernteile dieser im äußersten Süden und Norden des Deutschen Reiches gelegenen Städte zeigt die Situation von Aigues-Mortes im Keim: geregelte Rechteckblöcke an rechtwinklig sich schneidenden Straßenzügen, einen stattlichen Marktplatz in ihrer Mitte umschließend. Je weiter wir in der Geschichte des dreizehnten Jahrhunderts vordringen, um so bewußter zeigt sich dieses Bild systematischer Einheit: Königsberg in Ostpreußen (1255), Sauveterre-de-Guyenne (1281) im damals englischen Herzogtum Gascogne. Im zwölften Jahrhundert setzt diese Bewegung der Stadtgründungen ein, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erreicht sie ihren Höhepunkt, im vierzehnten kommt sie zum Stillstand. Nicht allein an der Peripherie des älteren Kulturbodens, wie im ostelbischen Slawenland, oder in umstrittenen Eroberungszonen, wie im westlichen Mittelfrankreich, wachsen diese Siedler- und Soldatenstädte — Bastides nennt sie der prägnante französische Ausdruck —, in den Kernländern selbst ist eine gleiche Bewegung zu spüren: die Wittelsbacher gründen nach ihrer Amtsübernahme (1180) in Bayern eine Kette von Neustädten, bischöfliche Landesherren (Würzburg, Hildesheim) sind nicht weniger tätig. Wo Neugründungen durch vorhandene ältere Stämme überflüssig werden, legt man neue Quartiere an, die sich im Grundriß als wohlgeordnete Einheiten aus den flurwegartigen älteren Zusammenballungen herausheben (Hildesheim, Neustadt, um 1230; Prag, Kohlmarktviertel, 1265). Im vierzehnten Jahrhundert beobachten wir mit den systematischen Erweiterungen der Altstädte (München nach 1314; Prag 1347) die interessante Tatsache, daß man sich dem älteren, irregulären Plangerüst wieder nähert, aber gleichzeitig die an den regulären Städten gemachten Erfahrungen — klare Scheidung zwischen Haupt- und Nebenstraßen, Anlage rechteckiger, geschlossener Plätze, Vermeidung und Verbot von Ausbauchung oder Verbiegung der Baulinien durch Überbauung oder andere Geschehnisse persönlicher Willkür — beibehält, soweit es nur die jeweilige Situation gestattet.

Hält man diese nur in den allerwesentlichsten Elementen umrissene Geschichte des Stadtplans im zwölften und dreizehnten Jahrhundert mit der Genesis des gotischen Stils zusammen, so wird man an der Parallelität des

Ablaufes, der sich beidesmal in der Idee einer neuen, organisatorischen Kraft vollzieht, nicht vorbeisehen können. Es ist das Bewußtsein einer großen inneren Ordnung. Dem einheitlichen Organismus des Ganzen entspricht, wie sich der Umriß von der Kathedrale bis zur Stadtmauer staffelt und klärt. Klärt, wenn man festhält, wie auch der Nichteingeweihte an dem Turm- und Dächergewirr eines Prospektes Bedeutendes und Vergängliches, Monumentalbau und Einzelwohnung ablesen kann — das bezeichnendste Gegenstück wäre die durcheinandergeworfene Übersteigerung der steingewordenen Konkurrenz einer Wolkenkratzerstadt. Die Einheit des notwendig Gemeinsamen gibt gotischen Stadtwehren: Carcassonne (Abb. 156), Ávila, Wisby, Nürnberg, San Gimignano (Abb. 162) ihre zwingende Mächtigkeit, auch dann, wenn die Umschanzung, das Tor, der Zwinger weniger Notwendigkeit als sinnfälliger Ausdruck des Stadtrechtes sind. Der alte Haß gegen den Bourgeois, der 1525 schon laut und deutlich genug in den Worten der Bauernrevolten formuliert ist, trägt etwas vom naturhaften Widerwillen gegen das Geregelte: Burgen brechen und Mauern einlegen hieß mehr vernichten als nur die zufällige Wehr des Städters. Denn nicht allein die einmalige Sicherheit gegen die freie Gewalt, erst das stetige Gefühl solch wohlgeordneter Sicherung schafft die künstlerische Form; man denke an die Herrlichkeit niederdeutscher Stadttore (Lübeck, Neubrandenburg, Abb. 169), an Köln, Brügge (Abb. 175), an Albi (Abb. 155) oder Perugia, an den Pont Valentré zu Cahors (Abb. 154), den Ponte Vecchio in Florenz, die Skaliger-Brücke in Verona (Abb. 200) oder den Rabot in Gent (Abb. 173). Nach außen eine geschlossene Macht ist die gotische Stadt nach innen ein Chaos flutenden Lebens. Klamme Gassen und Gänge, oft versackt in winkeligen Höfen, offenes Laubenwerk in den Erdgeschossen, drohende, von sparsamen Fenstern durchbrochene Mauermassen oben, so beginnt meist die Wanderung. Dann plötzlich, unerwartet inmitten dem Gewerk hochgiebeliger oder breitstirniger Häuser die emporzüngelnde Masse einer Kirche oder ein weiter, manchmal kaum überschaubarer Plan: der Platz. Seltenes Grün von Gärten und Baumwerk, hinter ragenden Mauern versteckt, Handwerkerlärm — wie noch heute im Süden — in den Lauben der Gassen, selbst am Fuß der Kathedralen, auf Brücken (Florenz, Ponte Vecchio); Wagenburg und lagernd Volk in der verschlingenden Weite der Plätze. Abstoßend sicher und fremd für humanistisches Empfinden, so sehr, daß im Eindruck des Idealstadtplans der Renaissance der Organismus des gotischen ganz vergessen werden konnte. Ein tiefstes Sinnbild mittelalterlichen Lebens, das jedem chaotisch erscheinen muß, der den inneren Plan seines Werdens nicht sieht, sondern nur das Außen ohne Zusammenhang durchwandert. Der von Brinckmann zitierte Satz „nulle place pour l'homme isolé" hat tiefste Bedeutung für die Grundtatsachen der gotischen Stadt, die weder Denkmalsplätze noch Paradestraßen kennt, weil ihr kein Personenkult gilt, die aber für Werke der Gemeinschaft auch außerhalb des Sakralen Kräfte zu erwecken weiß, denen einmalig höchste und letzte Gestalt entspringt: der Stadt-Platz zu Siena (Abb. 192) oder Florenz (Abb. 193), der Quai Vert zu Brügge

(Abb. 175), der Hauptplatz zu Lübeck (Taf. III). Nicht die Einzelwerke gilt es zu sehen, die solchen Prospekten Zier und Reiz verleihen, und die zu Mumien werden, wenn der um sie fluktuierende Bannkreis des Raumes gestört wird (freigelegte Kathedralen und Stadttore im neunzehnten Jahrhundert); worauf es ankommt, ist das Spatium, die Dimension, die das Werk der Kommunen an einen Platz stellt, der dem Einzelnen nicht ziemt und ihm so die Würde in sich selbst verleiht, ehe noch die künstlerische Leistung in Frage kommt.

Die Elemente des Burgenbaues hat die Gotik fertig übernommen. Im Westen wie im Süden standen die drohenden Bergschlösser und Kastelle vor Augen, wie sie von den Normannen gleichsam als dauerndes Symbol einer unverwüstlichen Rasse aufgebaut worden waren; auf deutschem Boden hatte die Kultur des Kaisertums in ihren Pfalzen, vorab unter den Hohenstaufen, eine Form des bewehrten Palastes geschaffen, die auch gotischer Ausdruck nicht überbieten konnte. Was sich am Burgenwesen des Abendlandes nach den Kreuzzügen ändert, ist somit nicht so sehr eine prinzipielle Neuformung, als vielmehr ordnende Bereicherung der Anlagen.

Der Westen und in besonderstem Maße England hält am längsten an der gepanzerten Isolierung des Wohnturmes — des Donjon — fest. Hochragende Massigkeit gigantisch gefügter Mauern, mit runden Ecktürmen und Flankenwehren versteift, von den Kränzen mächtig ausladender Wehrgänge bekrönt, im Innern gewaltige Wölbhallen in drei und mehr Geschossen übereinander, imstande, Hunderten von Bewehrten mit Roß und Wagen Unterstand zu bieten — in dieser in romanischer Zeit schon umschlossenen Einheit bildet die Burg gewalttätiger und mächtiger Geschlechter der Normandie, der südenglischen Grafschaften, des Loire-Landes, der Languedoc einen festen und klaren Ausdruck der drohenden Gewalten, welche die Geschichte des elften und zwölften Jahrhunderts durchziehen: Gaillard an der unteren Seine, das Richard Löwenherz erbaute, Niort, Chillon, der sogenannte „Turm des Cäsar" in Provins, das gotische Coucy (1225—1230 erbaut) sind bezeichnende Beispiele der hohen, von Türmen starrenden Kolosse, die selbst in letzten Trümmern das Landschaftsbild weithin beherrschen.

Um die Wende zum dreizehnten Jahrhundert ist an verschiedenen Orten diesseits der Alpen ein Burgentyp feststellbar, der sich von der älteren und engeren Anschmiegung an das Gelände und der damit bedingten Wandelbarkeit der Planung durch weiträumig klare und symmetrische Disposition unterscheidet: etwa Montargis in Nordfrankreich, Hohenlandsberg im Elsaß, Wildenburg im Odenwald. Es handelt sich dabei durchweg um Höhenburgen, wo nicht wie bei der eben gelegenen Wasserburg die Regelmäßigkeit der Planung durch das Terrain schon gegeben war. Bei der Unübersichtlichkeit des Materials in kunstwissenschaftlicher Hinsicht läßt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten, wieweit das Auftreten solcher wohlgeregelten Pläne eine einheitliche Richtung darstellt; die Tatsache, daß diese Anlagen mit dem Auftauchen des Bastidenplanes der gotischen Gründungsstädte (vgl. S. 58) in der

Frühzeit des gotischen Stils zusammenfallen, müßte zu denken geben. Das regelmäßige Kastell des Südens, insbesondere Italiens, das in die Zeit der letzten Staufer zurückgeht, bedeutet eine Parallelbewegung. Sicher liegt eine der Grundformen, wenn nicht überhaupt die Grundform, in den Ordensburgen Palästinas und Syriens, die im wesentlichen dem zwölften Jahrhundert zugehören (Castel Blanc bei Tortosa, Starkenberg am Libanon, Krak der Ritter), vor. Die weiträumigen, stark ummauerten Höfe, die im italienischen Kastell weiterlebende wuchtige Formung quadratischer Flankentürme der Zwingeranlagen treten zuerst mit diesen als Konzentrationslager für große Heere erbauten Kreuzfahrerfestungen auf. Für den abendländischen Wehrbau des gotischen Mittelalters besitzen diese Elemente in formgebender Hinsicht entscheidende Bedeutung — ihre wichtigsten Nachbildungen erstehen im ostdeutschen Kolonisationslande mit der Ausbreitung des Deutschritterordens im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts in den Ordensritterburgen.

Der eindrucksvollste dieser mächtigen, im ganzen Osten von der Elbe bis Nowgorod gelagerten Wehrbauten ist die Ruine von Rehden in Westpreußen (Abb. 170), eine orientalische Phantasie auf nordischem Boden, der berühmteste die Marienburg in Ostpreußen (Abb. 168; Grundriß S. 148), eine der größten Burganlagen Europas überhaupt. Das System der riesig ausgedehnten Anlage (1280 gegründet) beruht ähnlich wie bei den Kreuzfahrerburgen auf einer staffelförmigen Steigerung umwehrter Häuser: den Mittelpunkt bildet das mit doppelten Gräben gesicherte Hochschloß mit seinen Flankentürmen; ihm vorgelagert entwickelt sich auf niedrigerer Basis der hufeisenförmig gelagerte Trakt des Mittelschlosses mit dem Remterbau des vierzehnten Jahrhunderts, dem künstlerisch schönsten Werk (Abb. 334); im weiten, von Rundtürmen verstärkten Vorhof liegen die Kasernen und Nutzbauten des Niederschlosses. Sowohl die durchdachte und aufwendige Organisation des Innenbaues mit ihren Wasserleitungen, wie die stadtartig gewaltige Silhouette des (im neunzehnten Jahrhundert kleinlich verrestaurierten) Bauwerks gehören zu den stärksten Wahrzeichen niederdeutscher Gotik. Im Ausmaß und der Großartigkeit des Räumlichen findet sich Verwandtes nur in englischen Wasserschlössern des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts (Caernarvon Castle; Raby bei Durham), wo neben den normannischen Grundlagen und Sonderbildungen — besonders die mächtigen, meist holzgedeckten Hallen, die Vorläufer der spätgotischen Westminster Hall und verwandter Werke — gleichfalls das Nachwirken der Ordensbauten verfolgt werden kann.

Die Anfänge des südalpinen Kastells, vorab in Italien, führen in die Stauferzeit. Mit den Anjous zieht am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Süditalien provenzalische Form ein; das 1283 im Bau befindliche Castelnuovo in Neapel, ein mächtiger Rechteckblock mit runden Eck- und Flankentürmen, bekrönt mit den typischen, weitausladenden Maschikulis und Zinnenkränzen, wird gewissermaßen der Ahnherr des zahllosen Geschlechtes italienischer Burgen, deren kubisch drohende, düstere Mächtigkeit die Kultur der

Stadttyrannen und Kondottiere des Trecento kennzeichnet. In Ober- und Mittelitalien umfaßt die Baugeschichte dieser Schlösser das ganze vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert: die Skaliger bauen im Veroneser Land und geben ihrer Vaterstadt mit dem Castel Vecchio und der Skaliger-Brücke (Abb. 200) ein ebenbürtiges Denkmal gegenüber den Resten antiker Werkkunst im Amphitheater oder den Zeiten der Gotenkönige, in Mailand, Mantua, Ferrara (Burg Cento, Abb. 163), in Volterra, Pesaro, Cortona, Spoleto, Narni, Bolseno stehen verwandte Zwingburgen des vierzehnten Jahrhunderts. Zu den glanzvollsten gehört das Kastell von Mantua, das unter Galeazzo II. Visconti (1359—1366) errichtet wird. Am nachhaltigsten hat die Landschaft der nordöstlichen Lombardei die Bautätigkeit der Venetianer im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts beeinflußt, die stolzen Wachtposten der adriatischen Republik an den Seen, wie Malcesine oder Sirmione, die weitgelagerten Kastelle, wie Brancaleone in Ravenna u. a. gehören zu den ersten Eindrücken, die der nordische Wanderer in der Lombardei von jeher empfing.

Die Erscheinung des blockhaft umrissenen italienischen Kastells mit quadratischen Türmen und ausladenden Zinnenkronen, die im vierzehnten Jahrhundert zur feststehenden Form wird, wirkt in den Alpenländern in der Schweizer und Tiroler Burg fühlbar nach: Bauwerke wie die Churburg im Vintschgau oder die Vintlerburg Runkelstein (Abb. 164) lassen in bewußter Zusammengeschlossenheit der Massen Lombardisches erkennen; eine verwandte Einstellung auf das Monumentale der Gruppe — nicht den rheinländisch oder mitteldeutsch vielgliederigen Umriß — dominiert bei den österreichischen und steiermärkischen Burgen (Schwertberg; Hardegg) durch das ganze Mittelalter.

Gegenüber dem drohend Geballten und felsenhaft Gefesteten der italienischen Burg bleibt aber die elastischere Tektonik Galliens im Norden wie im Süden die stärkere Kraft, selbst der mächtig bewehrte Louvre Karls V. (1364—1380) mit seinen vielen Rundtürmen, dem wuchtigen Kernwerk des Donjon und den weitläufigen, schwer gepanzerten Vorwerken wirkt gegen eine italienische Burg schloßartig. Nicht die vermauerte Gewalt, vielmehr der elegante Ausdruck stolz gespannten Machtbewußtseins herrscht vor. In dem etwa mit dem Louvre zeitgenössischen Werk des südlichen Gallien, der Papstresidenz in Avignon (Abb. 157), klingt viel mehr Italienisches nach: wie der Umriß römisch schwer und ruhig im Stadtbild liegt, wie die gewaltigen Stämme der Türme aufsteigen, wie der Block der Kirche den Plan schließt. In Nordfrankreich ersteht im vierzehnten Jahrhundert mit der Festung von Vincennes ein Gegenstück zur Marienburg mit spezifisch westlichen Elementen: das quadratische, im Sinne eines Donjon hochgetriebene Kernwerk wird von einem gewaltigen Vorhof mit viereckigen Türmen umlagert, die Totalplanung des langgestreckten Rechteckes mit dem mächtigen Kontrastmotiv der Hauptburg wirkt wie ein wohlverschanztes Feldlager für ein großes Heer.

Parallel mit der Entstehung der großen, als Konzentrationslager angelegten Burgen geht im Westen die Entstehung kleinerer Herrensitze, bei denen der

Wehrcharakter endlich zum Beiwerk, die schloßartige Gehäbigkeit eigentlicher Ausdruck wird. Im wesentlichen scheint sich dieser Wandel von der Burg zum festen Landsitz in Nord- und Mittelfrankreich — ähnlich in England, z. B. Penshurst Place in Kent — im vierzehnten Jahrhundert vollzogen zu haben. Das Gepräge des hochragenden Rechteckblockes mit gewaltigem Dach und dem Spitzenwerk der lanzensteilen Rundtürme, wie er in Loches oder Montbason in älterer Zeit auftritt, bleibt in Frankreich auch bei den Anlagen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts (Sully-sur-Loire bei Orléans, Yosselin in der Bretagne — Abb. 153 —, Meillant, Amboise, Spontin in Flandern u. a.) bestimmend, ja gelegentlich wird das Wehrhafte noch besonders betont, wie in dem (romantisch restaurierten) spätgotischen Schloß Pierrefonds (vierzehntes bis fünfzehntes Jahrhundert) oder in englischen Landschlössern der Frühzeit des sechzehnten Jahrhunderts, z. B. Layer Marney Hall in Essex. Die Lagerung inmitten alter Ziergärten und die Innendisposition solcher Schlösser mit ihren reicheren Wohngemächern, ihren behaglich intimen Höfen, dem gepflegten Aufwand ihrer Fensterformen und Schauseiten, der Pracht riesiger Gasthallen in England (Hampton Court) zeigt jedoch die Wandlung der Zeit zum wohnhaft Geordneten deutlich genug an. Der Wirkungsunterschied zwischen einem Landsitz wie Langeais (Abb. 172) und den spätgotischen Stadthäusern hervorragender Würdenträger, wie den Hôtels Cluny oder Sens zu Paris, ist kaum noch feststellbar, der Gegensatz zwischen Stadt und Land ist einem Austausch des Nebeneinanderlebens, bei dem für das Landschloß gewissermaßen die Klangfarbe des Patois den Ausschlag gibt, gewichen.

Die ältere deutsche Burg des dreizehnten und frühen vierzehnten Jahrhunderts erreicht selten die gewalttätig monumentale Wucht westlicher oder südlicher Kastelle, der Kontrast des Gebauten, tektonisch Bewußten gegenüber dem landschaftlich Verschmiegten ist weniger groß. Die Begeisterung der Romantik hat an der landschaftlichen Steigerung, die im Baubilde von Anlagen wie etwa Ehrenfels am Rhein, Prozelten am Main, Rudelsburg an der Saale (Abb. 166) liegt, wohl mit eine wirkliche Wurzel deutschen Bauens erkannt: Ausdruckssteigerung des Geländes durch die Architektur. Der Grund- und Umriß der deutschen Burgen bleibt auch in der Folgezeit, d. h. seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, ungleich irfationaler, aus der jeweiligen Gegebenheit des Bodens bedingter als bei den Schlössern des Westens. Namentlich die Bergschlösser der Landesherrschaften: etwa Hohensalzburg, Karlstein in Böhmen, Leuchtenburg in der Oberpfalz, der Hradschin in Prag oder die Albrechtsburg in Meißen und die großen Geschlechter- und Sippenburgen, wie Eltz an der Mosel (Abb. 165), Vichtenstein an der Donau, Hanstein in Hessen, umschließen in ihrer landschaftlich gewordenen und bestimmten Geschlossenheit einer vielgliedrig bewegten und phantasiereichen Architektur eigentlich das Beste ihrer Wirkung.

Die gleiche innere Linie, die in der Formgeschichte gotischen Burgenbaues von der Isoliertheit zur Vergesellschaftung, von der abgeschlossenen Burg zum

offenen Schloß führt, leitet die Formenwandlung auf dem Gebiete des befestigten Wohnbaues innerhalb der Städte, der Geschlechtertürme, „festen Häuser" und „Casatorre". Die Pole liegen hier in dem bis in das erste Jahrtausend zurückreichenden, wehrhaft ausgerüsteten Wohnturm städtischen Adels einerseits (der u. a. in der Geschichte der Stadt Rom und ihrer Revolten im hohen Mittelalter eine erhebliche Rolle spielt) und andererseits in dem gotischen Palazzo mit Hof und Garten, dem Vorläufer des Renaissancepalastes. Die ganze Weite dieser Wandlung kann man sich am besten vergegenwärtigen, wenn man innerhalb enger landschaftlicher Grenzen eine türmestarrende Stadt des dreizehnten Jahrhunderts, wie San Gimignano (Abb. 162), und die großartige Ausbreitung eines Florentiner Palastes der Frührenaissance, wie den Palazzo Pitti, nebeneinanderstellt; in diesem zunächst rein äußerlichen Fußfassen über weites Gelände gegenüber der ängstigend hochgetriebenen Enge eines frühgotischen Geschlechterturmes kündet sich das wirkliche Gewicht der jeweiligen Zeit.

Der Typus des festen Wohnhauses, zu dem ein hochragender Turm ebenso zweckbestimmt wie durch den gewollten Ausdruck der Macht erfordert gehört, ist in dem alten Burggrafenschloß von Würzburg an der Wende zum dreizehnten Jahrhundert oder dem etwa gleichzeitigen südfranzösischen Stadthause von Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) erhalten: über einer Erdgeschoßhalle lagert die Zimmerflucht, gelegentlich durch Fensterarkaden im Ansehen gesteigert; der Wehrturm steht seitlich. Die Florentiner Casatorre des vierzehnten Jahrhunderts zeigen diesen Typ, der im dreizehnten Jahrhundert allgemein begegnet (Burggrafenburg und Geschlechterhäuser in Regensburg, Metz, Sainte-Foy-la-Grande — Grundriß S. 148 —, die Turmhäuser in Italien und Spanien, wie etwa Ávila) und die Ausgangsform für den Palazzo comunale bildet, im Übergangszustand. Hand in Hand mit der Erweiterung und Bereicherung des schachtartigen Hofes zum geräumigen Cortile mit den umlaufenden Lauben — er taucht zuerst im Süden Italiens auf, so bei dem 1380 vollendeten Palazzo Chiaramonti in Palermo — geht die Ausbildung der Fassade. Auch ihre Entwicklungsgeschichte führt nach Südfrankreich, wo die ältesten Beispiele symmetrisch gegliederter Fronten erhalten sind (so in Périgueux in einem Adelshaus des zwölften Jahrhunderts mit spitzbogigen Lauben im Erdgeschoß und einer symmetrischen vierteiligen Loggia im Obergeschoß), in Oberitalien ist der Typus der dreigeschossigen, mit Arkaden und Loggien durchgliederten Schauseite für das dreizehnte Jahrhundert bezeugt (Broletto in Monza, 1298). Der Wille zur künstlerischen Gestalt vollzieht sich zugunsten einer planmäßigen Steigerung der symmetrischen Richtung in sich proportionierter Achsen, er wird wesentlich durch die Rathäuser und Podestà-Paläste bestimmt (vgl. unten). Neben Pisa (Palazzo Gambacorti u. a. aus dem vierzehnten Jahrhundert), Siena (Palazzo Saracini), Bologna (Palazzo Pepoli) gehören die späten Venetianer Paläste: Foscari und die berühmte Cà d'Oro (1424ff.; Abb. 190), zu den hervorragendsten Werken des gotischen Palastbaues.

Das forensische Gepräge des großen italienischen Geschlechterpalastes im Trecento wird am Palazzo Saracini in Siena besonders sichtbar: die strenge Haltung der Achsenteilung, die mächtigen Horizontallinien der Gesimse, der bedeutsame Ernst in den Formen von der Rustikaquaderung der Mauern bis zu den scharfen Linien der Leibungsbogen, alles atmet Geist einer großartig selbstbewußten Haltung, die mit Raumschöpfungen von der Art der Franziskanerkirche Santa Croce in Florenz (Taf. XVII) eines Sinnes ist; der Turm wirkt in solchen, das Wesen der Schauseite mit überlegener Bewußtheit herausstellenden Architekturen nur noch wie Erinnerung an älteres Herkommen. Im Gegensatz zum Norden erkennt die in vielen Namen und Persönlichkeiten zu Schulen geordnete italienische Baukunst des vierzehnten Jahrhunderts nicht so sehr in der Richtung einer reicheren Geschmücktheit als einer erhöhten Eleganz ihre Aufgabe: der Palazzo di San Giorgio in Genua oder in anderer Form der Palast der Päpste in Viterbo (Abb. 199). Die Venetianer Paläste mit dem aufgelösten Gitterwerk ihrer Lauben und Loggien (Abb. 190, Taf. IV) würden sich gegenüber dieser herben Architektur spielerisch ausnehmen, wenn sie nicht in ihrem goldenen Reichtum von der östlichen Sonne Venedigs durchleuchtet wären.

Die nordische Stadtburg behält durch das ganze Mittelalter den Charakter der Wehr wie die „Steenen" in Flandern; auch zu Zeiten, wo der Übergang zum Palast im Süden längst vollzogen ist. Die beliebteste Form ist die Anlage des Vierflügelschlosses mit Ecktürmen, wie sie geschichtlich mit der „Burg" in Wien im frühen dreizehnten Jahrhundert (1220) begegnet; der Typus des nordischen Renaissanceschlosses übernimmt zumeist von der älteren gotischen Burg diese Planung, die in den vielen Varianten der Wasser- oder Weiherschlösser bis in das achtzehnte Jahrhundert in germanischen Ländern fortlebt. Das Turmhaus der Städte scheint im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts zu verschwinden, im ganzen geht das Geschlechterhaus in einer gesteigerten Ausbildung des Bürgerhauses auf. Der Ablauf entspricht also dem Palazzo im Süden, wenn auch nicht der Form nach, so doch im inneren Wesen; je mehr die städtische Profanarchitektur das Gepräge der Wehr abstreift, um so mehr wendet sich die Baukunst den alten einfachen Grundformen des Wohnhauses zu; sie ansehnlicher zu gestalten ist das Ziel der spätgotischen Baugesinnung oder der ihr gleichzeitigen Frührenaissance. In der gepflegten Wohnkultur der niederländischen und burgundischen Spätgotik, die sich in den schon (S. 63) erwähnten Hotels und Stadthäusern ausspricht — besonders sei noch des Hauses des Jacques Cœur in Bourges (1443) oder des Gruuthuus in Brügge (Abb. 177) gedacht — mündet schließlich auch im Norden die Gesamtströmung künstlerischer Willensrichtung. Wählige Raumstimmungen beanspruchen die künstlerische Invention des Architekten in mächtig anwachsenden Städten; man betrachtet die Burgen der Ahnen historisch — wie die Schildereien des spätgotischen Malers beweisen —, so wie man die Kathedralen des dreizehnten Jahrhunderts als Werke einer heroischen Vergangenheit ansieht.

Die beiden Hauptwerke des kommunalen Bauwesens, Rathaus und Markthalle, sind ihrem Wesen nach wohl schon in vorgotischer Zeit vorhanden — als Werkbauten in Holz, wie sich solche aus gotischer Zeit gelegentlich erhalten haben, so das alte Nördlinger Markthaus des vierzehnten Jahrhunderts. Die monumentale Fassung dieser Aufgaben gehört aber fast immer gotischer Zeit an. In dem Anwachsen der kommunalen Baugesinnung des vierzehnten Jahrhunderts dokumentiert sich die grundsätzliche Wendung des Stiles ebenso eindeutig wie in der geänderten Vorstellung gegenüber dem Problem des Geistigen innerhalb figürlicher Plastik. Die Keimzelle für den Rathausbau liegt in den Burggrafenhäusern oder Wohnungen der Stadtkommandanten, mithin in dem Typ des festen Hauses von der Art des Würzburger oder Regensburger Burggrafenhauses — der ältesten Teile der dortigen Rathäuser — oder des schon erwähnten Stadthauses von Saint-Antonin in Südfrankreich. Daneben spielt ein zweiter Typ mit, der wohl von den Hallenbauten romanischer Königspfalzen auf deutschem Boden herzuleiten ist: ein turmloses Steinhaus mit monumentaler Freitreppe. Deutschland besitzt mit Gelnhausen ein Denkmal solcher Anlagen aus romanischer Zeit. Der italienische Kommunalpalast des dreizehnten Jahrhunderts begegnet in ältester Form im Priorenpalast von Volterra (1208—1257); ein turmartig hochgetriebener Rechteckblock mit geschlossenem Erdgeschoß, Zinnenkranz über den beiden Obergeschossen und einem aus dem Dach wachsenden Turm; von hier führt der Ablauf dieser Form über Pisa, Florenz (Bargello, 1250 begonnen) bis zur Schöpfung des Arnolfo di Cambio im Palazzo Vecchio von Florenz (1298; Abb. 193). Der innere Aufbau einer großen Saalanlage über dem für verschiedenste Zwecke — als Lagerraum, Gefängnis, Wachstube — dienenden gewölbten Erdgeschoß und für Wohnzwecke bestimmter Gelasse im dritten Geschoß ist fast durchweg gemeinsam, als Besonderheit in Spanien wäre die Ausbildung einer offenen Halle, des „Miradero", im obersten Geschosse zu erwähnen, dort in erster Linie als Tribüne gedacht, von der aus die Oberhäupter der Stadt an Schaugepränge und öffentlichen Festen teilnehmen.

In den italienischen Rathausbauten des vierzehnten Jahrhunderts prägt sich noch einmal die ganze Macht und Stärke der südlichen Kommunen aus; die Bedeutung des Palazzo comunale wurde von den Zeitgenossen in der Lombardei oder Toskana zum mindesten gefühlsmäßig nicht geringer eingeschätzt als im Norden der Bau einer Kathedrale. Die Formgesinnung ist dieselbe wie bei den gleichzeitigen Adelspalästen, aber gewissermaßen durch die Kraft des Gemeinsamen gehoben, nicht allein die Schauseiten, die mit Loggien umsäumten Innenhöfe (Florenz, Podestà-Palast 1320; Lucca 1324) geben dem Bauwesen Aufwendigkeit; wie in den Hallen Flanderns fühlt man gleichsam das Herz eines großen, im Tätigen erfüllten Daseins. Das Kubische in der Tektonik der Fassaden und Gruppen wirkt nicht bedrohend wie am südlichen Kastell, die herrlichen Zinnenkronen der Rathäuser von Piacenza (Abb. 194), Siena (Abb. 192), Venedig erscheinen wie ein lässiger Akzent nicht unterstrichener

Notwendigkeit, die Türme von Siena (Abb. 192) und Florenz (Abb. 193) als die eigentlichsten Wahrzeichen der Kommune. Das Schaubild in Piacenza könnte — wenn es eines Beweises bedürfte — versinnbildlichen, wie wenig es gotischer Tektonik gelegentlich auf die Vertikale ankommt, ohne etwas von ihrer Stileinheit aufzugeben: das Gegenspiel angespannter Wucht in der großen Laube des Sockels und erhabenster Anmut in den sechs reichen Gruppenfenstern des Obergeschosses, abklingend in der spitzen Rüstung der Zinnenkrone, ist gesättigt von gotischer Wirklichkeit wie nur irgendeine Szene in giottesken Zyklen. In Siena beherrscht das Spatium des Palazzo Pubblico die Weiten eines Platzes, der den Raumdimensionen barockster Phantasien (Leningrad, Admiralitätsplatz) die Wage hält, in Venedig erinnert der Block des Dogenpalastes (Taf. IV) unmittelbar an orientalische Phantasien in der Kühnheit der über Spitzenwerk lagernden Wucht der Wände.

Das nordische Rathaus der Gotik kennt nicht den wahrhaft repräsentativen Charakter des Südens in ähnlichem Maße; vor dem späten vierzehnten Jahrhundert ist es im Ganzen der Stadtbilder meist eine künstlerische Aufgabe zweiten Ranges geblieben, so bedeutend gelegentlich einzelne ältere Bauten hervortreten. Die Fassung architektonischen Ausdruckes als Symbol des Gemeinschaftsgefühls konnte den in schweren inneren Spaltungen ringenden Zeiten des vierzehnten Jahrhunderts in den Ländern diesseits der Alpen zunächst kein sehr allgemeines Problem bedeuten. Der Überschuß an Lebenskraft, der das Wirkliche auch als ein Ewigdauerndes zu fühlen und zu gestalten drängt, war nicht vorhanden; als er in der Wende vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert dann auch im Norden erwacht, war die künstlerische Gesinnung der Zeit nicht mehr gewohnt, tektonisches Empfinden so stark über alles Andere künstlerischer Betätigung zu stellen, wie das dem Trecento möglich gewesen, denn schon wurde die Malerei zur Führerin der Künste. So erlebt der nordische Kommunalbau im fünfzehnten Jahrhundert wohl das Zeitalter einer reichen Blüte. Aber nicht die einfache Größe architektonischer Ideen, als vielmehr die bis ins letzte differenzierte Fühlsamkeit für das zierhaft Reiche oder architektonisch Verblüffende (Rouen, Palais de Justice, Abb. 181; Rathäuser in Löwen oder Lübeck, Taf. III) bestimmt die endliche Erscheinung.

Eine größere Anzahl gotischer Rathausbauten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts hat Deutschland aufzuweisen. Der frühe Bau in Dortmund (1261) wird zu den ältesten gotischen Anlagen überhaupt zu rechnen sein; aus dem gleichen Jahrhundert ist in dem prachtvollen Laubengeschoß des Mindener Rathauses ein wichtiger Rest profaner Baukunst der Frühgotik erhalten. In monumentaler Gestalt erscheint das hochgotische Schaubild zu Münster (1335; Abb. 183); die Zweckform der Handelshalle und des großen Versammlungssaales tritt mit kathedraler Würde auf, das Krönungsmotiv des hohen nordischen Giebels gibt der Komposition eine dem Süden fremde Anmut. Neben dem Altstädter Rathaus in Braunschweig gehört Münster zu den

reichsten Profanbauten deutscher Gotik, die süddeutschen Werke der gleichen Zeit, wie etwa Regensburg, bleiben gegen diese Höhe künstlerischer Kultur rustikal. Das fünfzehnte Jahrhundert entfaltet seine vollste Macht im niederdeutschen Rathausbau; in den Backsteinbauten der Mark und des Tieflandes: Tangermünde, Stralsund und vor allem der überwältigend großartige Prospekt der beiden Lübecker Rathäuser (1400ff.; Taf. III). Gegenüber solcher Lust am Bauen, die nur Flanderns Spätgotik in verwandter Umfänglichkeit ihr eigen nennen kann, erscheint auch im fünfzehnten Jahrhundert die süddeutsche Stadt mit ihren Kommunalbauten „klaibelig", um mit Dürer zu reden. Das Gepräge der spätgotischen Kleinstadtarchitektur, das am reinsten in den seltenen Holzbauten wie Alsfeld oder Michelstadt (Abb. 189) erhalten ist, herrscht in den süddeutschen Reichsstädten und Reichsdörfern zumeist vor (Frankfurt, Ochsenfurt, Amberg, Eßlingen). Die ansehnlichsten Werke besitzt der alemannische Westen (Straßburg, Freiburg) und die Schweiz.

Das Zwangsläufige in der wirtschaftlichen und kulturellen Übereinstimmung als Basis großer Planungen innerhalb des Profanbaues macht sich in den wohlbekannten Rathaus- und Handelshallenbauten der Niederlande geltend. Die bedeutendste der großen Handelshallen ist die dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert zugehörige Tuchhalle von Ypern (Abb. 180). Die Anlage, welche in ihren vier Flügeln den niederländisch breitspurigen Kathedralbau noch übertönt, hat in der lagerhaften Großartigkeit ihrer Ausmaße, in dem Überlegenen architektonischer Massenkomposition etwas von dem Wesen englischer Gotik. Gerade auf diesem Boden, wo der Vergleich zur Kathedralarchitektur unmittelbar gegeben ist, wird die Eignung des Stiles zur großen Werkform — im Gegensatz zum Monumentalen des Südens — so eindrücklich verkörpert wie nur an irgendeinem Burgenbau des Westens. In Brügge hat das Motiv des Belfrieds, das man in Ypern als tektonische Notwendigkeit empfindet, die Inventionskraft der Erbauer zuungunsten der Gesamtgruppe beansprucht, so prachtvoll dieser Stadtturm im Maß seiner Geschosse erscheint. An auserlesener Feinheit spätgotischer Ziselierung hat Gent in seiner Tuchhalle eines seiner rassigsten mittelalterlichen Bauwerke aufzuweisen. Der Typ des niederländischen Rathauses ist in Brügge (Abb. 182), Brüssel und Löwen besonders ausgeprägt; steile, hochrechteckige Blöcke mit Eck- und Giebeltürmen; die Schauseiten sind völlig übersponnen von plastischem Bildwerk, das gewissermaßen den Eindruck westlicher Kathedralportale über die ganzen Wände hin ausbreitet. Am schönsten wirkt die Schauseite zu Brügge; die gleich Festons gliedernden Reihen der Statuen erhalten durch die hohen Flächen der zwischenliegenden Fenster ein ruhiges Gegenspiel, die Lanzen der Ecktürme umsäumen wie Festpunkte das Zinnenband der Dachkante, die ruhige Dachfläche schließt das Blickbild energisch, während in Löwen jede Linie aufgelöst ist zu einer wildesten Phantasie echter Spätgotik — eines der sinnfälligsten Beispiele des „großen Dekorationsstiles", wie Jakob Burckhardt die Spätgotik gelegentlich bezeichnete.

Die Organisation der gotischen Stadt hat im Verlaufe des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts neben den Bauten der Rathäuser und Handelshallen eine Anzahl von Typen geschaffen, die mit dem Umfang und der Differenzierung städtischer Kultur anwachsend den vielseitigen Anforderungen einer großen Gemeinschaft zumeist erste und grundlegende Prägung verleihen: die Bauten für charitative Zwecke, die Hallen und Säle für gemeinsame Geselligkeit, die Gebäude für Unterricht, die Bauwerke von Korporationen, wie die Zunft- und Gildenhäuser, und schließlich im Sinne des heutigen Denkmals die Brunnen und Wahrzeichen. Besonderen Umfang, der nicht selten die Ausdehnung eigener Quartiere erreicht, beanspruchen die Spitalanlagen, in denen das Mittelalter sich nach der praktischen Seite der christlichen Caritas wohl am stärksten betätigte. Die Bauideen fußen zumeist wie der Gedanke des Fremden-, Kranken- oder Siechenhauses auf klösterlichen Vorbildern. Die vor allem von den Heiliggeistbruderschaften ins Leben gerufenen Werke des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts im Norden würden wohl einmal eingehende Darstellung verdienen, denn in ihnen ruhen nicht allein die Wurzeln für kommunale Siedelungsgedanken, wie alte Pläne des Heiliggeistspitalviertels in München u. a. beweisen, die monumentale Fassung, welche Städte wie Lübeck oder Gent ihren Spitalbauten geben, zeigt in der ganzen Haltung die hohe Würde stolzer Gemeinschaftsgesinnung. Der Florentiner Bigallo der in Italien überall tätigen „Barmherzigen Brüder" hat gegenüber der werkmäßigen Kraft nordischer Anlagen — auch wenn sie wie in Nordfrankreich oder Flandern und England reicher ausgestattet sind als auf deutschem Boden — etwas palastmäßig Geziertes; die Wachthalle der Loggia dei Lanzi in Florenz oder selbst ihre Nachbildung in der Loggia degli Uffiziali in Siena bedeutet als Einheit von Planung und Zweckform dem Bigallo gegenüber die größere Tat, wie eben im aktiven Element immer die Stärke des Südens liegt.

Dem fünfzehnten Jahrhundert verdanken wir die großen Planungen der städtischen Tanz- und Festhäuser, wie den Gürzenich in Köln (Abb. 184), den Lübecker Saalbau am Rathaus (Taf. III) oder die nicht minder stattlichen Werke der Gilden, wie den berühmten Artushof zu Danzig, das Schifferhaus in Gent, das Fischhändlerhaus in Mecheln u. a. Die Haltung solcher Bauten erwächst fast immer aus einer zielbewußten Steigerung des Bürgerhauses, wie ja die Handelshäuser des Südens (Loggia dei Mercanti in Bologna, 1382 ff.) gleich dem Typus des Palazzo auf Grundgedanken des italienischen Hauses zurückgehen. Werkmäßig groß erscheinen die gewaltigen, im Stadtbild durchweg dominierenden Speicher und Lagerhäuser, die in Lübeck oder Danzig, in Köln oder Nürnberg nicht minder imposant aufragen, wie etwa das ehemalige Kornhaus (die spätere Kirche Or San Michele) in Florenz.

Aus den Dispositionen klösterlicher Kollegien, wie sie bei den Dominikanern — am großartigsten in Nordfrankreich und England — im dreizehnten Jahrhundert erwachsen, entsteht die spätere Form der „Hohen Schulen" im Norden, anscheinend besonders seit der Gründung der Prager Universität

durch Karl IV. (1348). Das Motiv des Vierflügelbaues mit Laubenhof, das ausgebildet im fünfzehnten Jahrhundert begegnet (Jagellonisches Kolleg in Krakau, nach 1492), wird aus einer Durchkreuzung der Klosteranlage mit dem Cortile-Typus des italienischen Palazzo entsprungen sein. Die bekanntesten der gotischen Hochschulbauten stehen in England: Cambridge, Winchester, Oxford. Nicht allein die berühmten Kirchen der Spätgotik (Cambridge, King's College, vgl. S. 37, 38; Abb. 284) innerhalb dieser Anlagen, der Anblick der Höfe und durchweg niedrig gehaltenen Wohnbauten mit ihren einheitlichen Zellen, der geschlossene Ernst, der schon in den stattlichen Tortürmen (Cambridge, Trinity College) dem Eintretenden begegnet, zeugt von einer Daseinskraft, der jede humanistische Sentimentalität fremd ist. Überhaupt, wenn eines am Profanbau der Gotik übertragbar wäre in das Leben der Gegenwart und Zukunft, so könnte es nur in dem ungebrochen starken Gefühl für das wahrhaft Bedeutende liegen, das Norden wie Süden innerhalb seiner profanen Architektur durchzieht — durchaus entgegengesetzt aller Rührsamkeit des Malerischen; sei es humanistischer, sei es romantischer Einstellung.

Der Form des Bürgerhauses kann nur andeutungsweise gedacht werden; nicht als eigenes Element, vielmehr als Glied einer höheren Ordnung ist das Einzelhaus im gotischen Gesamtbild wichtig, mehr somit eine Frage des Städtebaues als der — nicht künstlerisch, sondern topographisch bestimmten — Typen. Sicher liegt ein starkes künstlerisches Element zuletzt darin, wie der Stil den jeweiligen Hausformen, gleichviel ob Fachwerk oder Steinbau, Haltung und Nuance zu geben weiß, ohne ihnen Gewalt anzutun, wie ganz im Gegensatz zum Begriff des Internationalen künstlerischer Formung im neunzehnten Jahrhundert der internationale Wille des Gotischen selbst innerhalb der Intimität der Sonderformen der Stämme und Völker als ein verklärendes Lebenselement wirksam wird. Es war schon zu verfolgen, wie im Süden nicht minder als im Norden die monumentalen Fassungen des städtischen Bauwesens aus der Steigerung der Hausformen entsprangen — das Geheimnis der Einheit in der gotischen Stadt, mag Lübeck oder Gent, Aigues-Mortes oder das mittelalterliche Florenz gemeint sein, beruht nicht zuletzt in der Erkenntnis der bodenständigen Einheiten, welche im bewußten Gegensatz zur Kumulierung im Sakralbau bis in die Einzelheit hinein das Leben der Kommunen durchfluten, vergleichbar der straffen Gesetzmäßigkeit ständischer Gliederung. Die Verkörperung ständischer Gewalten und Elemente, seien es die aus dem scholastischen Ideenkreis hervorgegangenen Symbole der Fortezza oder Giustizia am Brunnen des Giovanni Pisano in Perugia (Abb. 195) oder die Verkörperungen deutscher Rechtsvorstellungen in den Rolanden oder den sieben Kurfürsten (Nürnberg, Schöner Brunnen), durchziehen die mittelalterliche Welt und geben ihr die panzerfeste Wucht des Sinnhaften — weil und wo solche Sinnlichkeit immer ein Geistiges durchglüht.

DIE BILDNEREI

Die Anfänge des bildnerischen Formgedankens — noch nicht des Stils — eignen ausschließlich dem Westen. Die gotische Plastik beginnt mit dem Figurenportal — der Idee nach. Ob es Chartres, ob es Saint-Denis war, ob der Gedanke vom Süden kam, wofür die geschichtliche Wahrscheinlichkeit spricht, und in dem Schöpfer von Saint-Denis seine für die gotische Zeit dauernde Geltung erhielt, ist hier nicht zu untersuchen, denn all das bleibt Angelegenheit der Erfüllung des Romanischen. Angelegenheit des Romanischen endlich: die märchenhafte Hütte von Chartres mit ihrem Figurenheer des Nord- und Südportals, in deren Mitte die Verkörperung des romanischen Ideals zu letzter Schönheit geboren wird — wie in dem deutschen Bamberg zu letzter Kraft. Angelegenheit des Romanischen: die inmitten gotischer Gestalten verbliebenen Figuren der Verkündigung am Westportal zu Reims (Abb. 385), wo die Reife eines Spätstils sich unmittelbar mit Antikischem berührt; gleichsam ein Scheidegruß an die Mutter alles Romanischen.

Denn Ziel des Gotischen heißt: die Antike überwinden. Diesem Ziel dient das ganze dreizehnte Jahrhundert. Gleiches Geschehen erfüllt sich im Westen wie im Süden, d. h. innerhalb der gesamten lateinischen Welt: ob es die Meister von Chartres und Amiens sind oder Niccolo und Giovanni Pisano. Man erkennt zunächst im Antiken einen Weg, Eigenes zu letzter Schönheit zu formen. Der Romane erringt so ein klassisches Ideal — in Deutschland führen Bamberg und Naumburg letzten Endes zum Barocken. (Es ist müßig, Rechnungen anzustellen, was hätte geschehen können, wenn das Imperium des Staufers Friedrich II. weitergelebt hätte, denn es trug Reife und Tod in sich.) Die innige Berührung mit dem antiken Formideal muß sich vollziehen; der Weg dahin leitet durch das ganze zwölfte Jahrhundert des Westens. Und der Bund war gesegnet; ihm entsproß das schöne Kind der holdseligen gotischen Gestalt. Der Vorgang ist einmütig innerhalb der geistigen Welt des damaligen Abendlandes: die Philosophie, die Dichtung, die Kunst des dreizehnten Säkulums; sie alle sind durchglänzt von antiken Ideen.

Aber das Rad der Geschichte kennt keinen Halt. Die Berührung mit der Erde vermochte eigene Kraft zu Gewaltigem zu erhöhen, war aber nicht — wie dem Antäus — die alleinige Kraft. Vielmehr hat das Irdische den neuen Geist geboren, wie aristotelisch-antike Geklärtheit das gotische Ideal eines Thomas von Aquin. Scheinbar eine Renaissance — in Wahrheit der Morgen des glanzvollsten Tages im abendländischen Mittelalter.

Das ist wichtig. Daß der schönen Form einer — dem Wesen des Mittelalterlichen — entgegengesetzten Welt mit so hohem Freimut begegnet werden durfte, wie das im Dugento geschah, blieb höchster Gewinn. Daß die Begegnung zum Sieg der mittelalterlichen Geistigkeit führte — führen mußte, indem die antike Form gleichsam zur Angel ward, um aus dem Meer des Unendlichen neuen Reichtum zu heben, ist des Abendlandes großes Schicksal. Denn damit ward die letzte Schwelle abendländischer Kultur gelegt.

Die Formgeschichte der gotischen Plastik an sich wird von dem Punkte herzuleiten sein, in dem das spätromanische Figurenideal — wie es in Chartres oder der Reimser Verkündigung vollendet vor Augen steht — seiner Körperlichkeit entkleidet, sich anschickt, der tektonischen Ordnung gotischer Architektur bis ins letzte zu folgen. Das geschieht im Westen in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts. Das heißt: man wird daran festhalten müssen, daß das Problem der gotischen Bildnerei erst einsetzt, nachdem die Architektur schon an der Schwelle der Hochstufe stand. Es sind die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts, innerhalb der die entscheidenden Werke des neuen Stiles entstehen: an den Westportalen der Notre-Dame zu Paris, in Amiens, in Reims.

Durch das ganze erste Viertel des neuen Jahrhunderts waltet die strenge Verschlossenheit der romanischen Form weiter; in Chartres, das mit dem Typ der Madonna vom nördlichen Querschiffportal (um 1215) im Mittelpunkt des zeitgemäßen bildnerischen Ausdruckes steht, trennt nur der unendlich höhere Gehalt schaubar werdenden inneren Lebens die Figuren von den Säulenstatuen der älteren Generation. Der neue Stil erscheint im Plastischen wie innerhalb der Ornamentik sozusagen über Nacht; wie Agleiblatt und Weinranke den antikischen Akanthus gleichsam im Schlummer überdecken, so wird die neue bildnerische Form zu spontaner Wirklichkeit. Der entscheidende Wandel vollzieht sich unbewußt. Nicht anders als innerhalb der Ordnung des Architektonischen der Raum von Laon den gotischen Gedanken in sich trägt, erfüllt sich das Denkgesetz des Gotischen in der Figur: eine stürmische Notwendigkeit, die ein Ziel, nicht einen Weg kennt.

Für die Geschichte der bildnerischen Gesinnung ist folgendes bedeutsam. Der Bildner übernimmt eine zwiefache Aufgabe: die monumentale Figur und die — vom Heiligenschrein her — monumentalisierte Idee des Epitaphs. Die Fülle atmenden Lebens gehört — für die nächsten Generationen — dem monumentalen Bildwerk, und das Antlitz des Verstorbenen im Steindenkmal (als Gesamterscheinung betrachtet) lebt allein von seiner Sonne. Gleich den Figuren der Kathedralplastik dienen die Epitaphgestalten des dreizehnten Jahrhunderts dem lachenden Leben; nicht Erinnerung an die Träger des Epitaphiums zuerst, vielmehr über ihre Einmaligkeit hinaus Gleichnis einer stärkeren Ewigkeit gegenüber dem flüchtigen Faktum des Todes, dem kein Recht gegeben ist. Ihm wird nicht Macht zugestanden innerhalb solcher Welt. Sein Schatten scheint gebannt im sieghaften Antlitz der heiter türmenden, der heiter kämp-

fenden, der heiter andächtigen Geschlechter. In der Sonne einer thomistischen Weltverklärtheit scheint die Nacht für alle Zeiten überwunden, das Böse ist wahrhaft nicht seiend, denn es ist — gleich dem Häßlichen — nur ein minderes Sein. Das Irdische hat höchsten Sinn — als Gleichnis.

Es ist notwendig — dem Gang der Dinge vorgreifend —, sich das Kehrbild dieser Gesinnung vor Augen zu halten: das nordische vierzehnte Jahrhundert. Dem Idealisten Thomas steht auf dem Kölner Stuhl der große Realist der Zeit und Mystiker Albertus gegenüber; irgendwo in Deutschland — in Augsburg — taucht an der Schwelle des vierzehnten Jahrhunderts das Totenantlitz eines Menschen auf im Grabmal des Wolfhart von Rot (Abb. 448). Nicht allein — voran gehen die mit dem Fluch der Erde beladenen Propheten zu Straßburg (Abb. 425) und ihr Geschlecht, dessen Lachen nicht klingt und dessen Schönheit nicht Glaube. Da schwirren gleichsam die Peitschen der Geißler — der nordische Mensch zeigt sein Haupt voll Blut und Wunden. Diesem Menschen ist das Ewige nicht mehr einmalige und darum allemalige Gnade in dem begnadeten Leib des Gebildes und darum das Sinnbild höchster irdischer Schönheit, notwendiger Spiegel des Denkens — das Ewige ist fortan nur mehr meßbar an dem Grade eigenen Ungenügens. Es gilt es zu schauen, um des Menschen willen. Leid muß um den Menschen geschehen, er muß sterben, daß er werde. Die Menschen dieser Welt, des nordischen vierzehnten Jahrhunderts, zogen aus, ein ewiges Reich zu suchen; sie fanden — die Wirklichkeit. Dem heiteren Antlitz der Idealisten des dreizehnten setzen sie ein rührendes gegenüber: des Todes schauerliche Gewißheit verklärt sich endlich im Diesseits.

Die Tatsache der Mentalitäten des vierzehnten Jahrhunderts — d. h. seit Dantes Inferno und der ersten Verkörperung des toten Christus in der Mutter Schoß — ermöglicht erst, den wahrhaft heroischen Sinn des dreizehnten Jahrhunderts bis ins letzte zu empfinden, die ungebrochene Kraft und die großartige Ungerührtheit gegen alles Negative des wirklichen Lebens. Und erst von dieser Basis ist die Berührung mit dem Antiken ganz verständlich: als ein Gleichklang der Gesinnung, nicht eine ursächliche Folge humanistischer Sentiments, die im dreizehnten keinen Platz haben.

Die Frage nach der Entstehung des neuen Stils ist heute noch kaum zu beantworten. Wann und wo zuerst der geniale Gedanke verwirklicht wurde, den filigranfein mit Symbolen der Oberfläche: Glied, Falte, Zierwerk beschriebenen Block, wie ihn die Chartreser Hütten noch durch die ganze erste Genetation des dreizehnten Jahrhunderts als plastische Grundnorm für die Figur auffassen, in die Tiefe hinein zu erschüttern, um so dem Ganzen der Figur eine neue — erste — Standfestigkeit zu geben: den Siegerschritt des „Beau Dieu" in Amiens (Taf. XX) oder der Portalmadonna vom Reims, all das läßt sich vorläufig nur ahnen aus der schweren Fülle künstlerischen Geschehens innerhalb der Zeit der Jahrhundertwende. Man muß Werke wie das Annen- und Marienportal der Notre-Dame zu Paris oder die Reliefs der Monatsbilder dortselbst dem gleichzeitigen Tympanon des Jüngsten Gerichts vom

Südportale zu Chartres gegenüberstellen, um zu sehen, wie eine haarfeine Linie zwei Welten scheidet. In Chartres obsiegt das Dichte, gleichsam Lichtlose romanischer Geschlossenheit; jede Figur bleibt fest umschriebene Einheit, dem Ganzen verbunden durch den Gleichklang einer außerräumlichen Ordnung. An der Marienpforte in Paris lebt jede Figur in bezug auf eine weichschattende Tiefe, durch die Biegung und Neigung der Häupter wogen rhythmische Bindungen, die nicht mehr abstrakte Unendlichkeit säulenartig gereihter Körper bedeuten, vielmehr etwas wie Ahnung in sich geschlossener Räumlichkeit anklingen lassen. Erdenfern erscheint die ornamentale Pracht der Chartreser Portalfiguren auch der reifsten Phase — man vergleiche die Gruppe mit dem heiligen Theodor (Abb. 376) — gegenüber dem rauheren Dasein des Christus vom Hauptportal zu Amiens (Taf. XX). So unzählige Fäden des Spätromanischen und Gotischen innerhalb dieser Phase durcheinanderlaufen: die letzte Geschlossenheit einer hochgezüchteten Stilistik dort in Chartres und das — zunächst fast barock anmutende — Problematische einer von Wirklichkeitsgefühlen gesättigten bildnerischen Energie hier in Amiens, sie entscheiden. Es ist der Menschenschlag der neuen Zeit der Kathedralhütten, der dem exklusiven Geschlecht von Chartres gegenübertritt. Wie zag heben sich die Chartreser Gestalten über den Phantasien ihrer Sockel, hoch hinaufgeschoben an den geschmeidigen Säulen des Gewandes gleich nickenden Blumen (Abb. 376, 377). In Amiens wachsen die Figuren auf ihren Architekturkonsolen zugleich mit den hinter ihnen aufsteigenden Säulen; es sind recht eigentlich Zeugen und Mitwirkende des Baukörpers, dem sie dienen; in ihrer mimischen Gehaltenheit kaum fremd den Akteuren geistlicher Spiele, die etwa einmal ihr Vorbild gewesen. Ihr Tun verklingt nicht als ferne Litanei wie in Chartres, Namen nach Namen und Sinnbild nach Sinnbild im ewig gleichen Akkord erklingen machend; die Figuren in Amiens treten zueinander, auch wenn sie noch nicht sprechen; der Engel zu Maria, Maria zu Elisabeth, Maria zu dem Hohepriester (Abb. 379). Die Häupter der Könige (Abb. 378) blicken nicht ins Unendliche wie die Gefolgen des heiligen Theodor zu Chartres; das Blickziel ist enger geworden, dem Dasein näher gerückt, auch wenn seine Grenze noch nicht bestimmbar.

Noch ein weiteres wird in Amiens Tat. Die neue Wirklichkeit in den Portalfiguren, ihr höherer Grad tektonischer Einordnung gegenüber Chartres erfüllt sich nicht weniger bedeutungsvoll in dem reich ausgeschütteten Reliefwerk. Die großen Epen der Bogenfelder: Jüngstes Gericht (Abb. 381), Marienleben (Abb. 394) und Geschichte des heiligen Firmin geben zum erstenmal dem Problem einer reliefmäßig durchgebildeten Fläche die große Einheit und klare Gesamthaltung, die das gotische Tympanon nicht mehr als ein Übereinander herausgestellter Einzelszenen — wie noch in Paris —, sondern als eine wahre Totalität und Gesamtheit im ganzen Bereich des Portals erkennen läßt. Die etwa gleichzeitige Pforte des Jüngsten Gerichts zu Reims (Abb. 383) vermag noch nicht den gleichen Grad plastischen Denkens in der Unterdrückung und

Verwischung trennender Glieder zugunsten dieser letzten Einheit zu erreichen. Erst ein Blick auf Spätwerke des Jahrhunderts, wie die Westportale der Kathedrale zu Bourges (Abb. 395), zeigt, wie weit der reliefplastische Stil von Amiens seiner Zeit vorangeht.

Aber auch die Totalität des bildnerischen Aspektes ist noch nicht das letzte, das dieser großen Hütte eignet. Hatte das Problem der Portalfigur für die Aufgabe tektonischer Gewichtsverteilung eine neue entscheidende Deutung gefunden, indem sie die Eigenlebigkeit der lotenden Gewandfalten zum sinnfälligen Dasein der in ihrer Schwerkraft stehenden Gestalten erhebt, hatte sie in den Bildern der Bogenfelder die Schmuckpracht der Chartreser Linie einem höheren Zwecke schaubarer Einheit geopfert, so weiß sie schließlich dem Genius zierhafter Anmut — dem Grundanliegen der Zeit — noch eine herrliche Spende darzubringen in den Vierpaßreliefs der Sockel (Abb. 380, 381). Hier wird der schönen Erde vollstes Recht: in den Monatsbildern (Abb. 380), den Anekdoten aus dem Prophetenleben, den Tugenden und Lastern. Es sind altbekannte Themen, hundertemal fanden verwandte Gedanken auf romanischen Kapitellen oder Portalarchivolten Verwirklichung, denn allein unter dieser Idee konnte der romanische Bildner es unternehmen, einen Strahl des eigenen Alltages vor den Augen der Umwelt aufleuchten zu lassen; etwa so, wie der Legendenchronist zuerst der Wirklichkeit einige Zeilen widmen konnte. Auch Paris hatte das gleiche Thema gewählt. An vielen Kathedralen des dreizehnten Jahrhunderts wären sie — angedeutet oder durchgeführt — festzustellen. Was in Amiens neu ist, beruht in der sinnvollen Art der Anordnung, die mit der teppichartigen Reihung der Vierpaßreliefs eine letzte Einschmiegung in den tektonischen Willen vollbringt (Abb. 380). Der souveräne Verzicht auf plastische Eigengeltung — ganz zu ermessen, wenn man die hohe Schönheit etwa der Prophetenszenen im einzelnen betrachtet — ist würdig der frühen Gotik; ähnlich hatte einmal das fünfte Jahrhundert von Hellas mit der Schöpferkraft künstlerischen Reichtums geschaltet.

Der Hütte von Amiens steht Reims gegenüber. Zunächst das Opus der Seitenportale: des Jüngsten Gerichts (Abb. 383) und der Sixtuspforte (Abb. 382). Die Zusammenhänge zum Spätromanischen sind klarer. Die Gewändestatuen der Portale: Chartreser Stil in robusterer Prägung. Noch am südlichen Westportal (Abb. 386, 387) hat dieser Stil fortgelebt und am Hauptportal in der Heimsuchung (Maria und Elisabeth, Abb. 385, rechts) sein größtes Werk geschaffen. Wäre die Gruppe der Heimsuchung das einzige Bildwerk in Reims, so könnte es scheinen, als ob diese dem Frühgotischen an Weite des seelischen Horizontes überlegene Kunst das Endziel des frühen dreizehnten Jahrhunderts überhaupt bedeute. In Wirklichkeit blieb die Synthese des alten und neuen Stils, die im Formproblem der Heimsuchung einmalig angedeutet erscheint, Tat eines Besonderen über seiner Zeit.

Rein als Bildner sind die Meister von Amiens die stärkeren; die höhere monumentale Schönheit kommt den beiden frühen Portalwerken von Reims

zu. Die Gruppe der Seligen und die Seelen tragenden Engel zu Seiten Abrahams im Tympanon des Gerichtsportals (Abb. 383) wird man unter die schönsten Werke zählen dürfen, die das dreizehnte Jahrhundert überhaupt vollbrachte; so reine Schönheit eines ganz hohen Menschenideals wird selten geschaut. Hat man sich einmal mit dem allzu Metrischen in der Komposition des Sixtus-Tympanons (Abb. 382) abgefunden, so mag der volle Klang majestätischer Pose, der von dem segnenden Papste gewissermaßen intoniert durch das ganze Werk wogt, ein Vorwärts im Sinne des Neuen bedeuten; der Reichtum rhythmischer Schwingungen führt über Amiens hinaus.

Unter solchen Auspizien erwächst das Opus der Reimser Westportale. Der Brennpunkt des Klassischen innerhalb gotischer Bildnerei. Die Welt der Kathedralen in ihrer eigensten Gestalt hat nie ein höheres Maß menschlicher Ganzheit gesehen; ein durchaus persönlicher und nationaler Stil ward nie in höherem Maß allgemeiner Ausdruck des christlichen Abendlandes.

Das Programm ist künstlerisch kaum merklich verändert. Daß man auf das herkömmliche Bogenfeld in den drei Pforten verzichtet (Taf. VII), indem man an ihre Stelle Fenstermaßwerke setzte, ist tiefe Weisheit: zwischen dem Innen und Außen des Kirchenleibes hat sich der Kontakt noch enger geschlossen. Die Statuen der Gewände sind nicht mehr Begleiter des Bildprogrammes, das sich im Bogenfeld abspielt, sie sind unmittelbar Wächter und Zeugen der Kirche. Von ihrer Statistenrolle eines geistlichen Schauspieles, die sie auch in Amiens schließlich noch innehaben, sind sie zu Handelnden emporgestiegen, nicht allein hinweisend, sondern teilnehmend an dem Heilsgeschehen, dessen Träger sie sind. Und so hat sich die Reihe mit den Repräsentanten der Kirche selbst, des Reiches „sub gratia", wie der mittelalterliche Begriff lautet, am nördlichen Seitenportal zu einem vollen Triumphzug erhoben: Nicasius, der Patron und Herr der Stadt der Krönungskathedrale tritt zwischen Engeln unter sein Volk (Abb. 388).

Der stilistische Verlauf in der Geschichte der über das ganze dreizehnte Jahrhundert und weiterhin an der Reimser Westfassade tätigen Hütten setzt ein etwa mit den Prophetenfiguren, die jetzt am rechten Gewände des südlichen Nebenportals (Abb. 385) stehen, und der schon erwähnten Gruppe der Verkündigung (Abb. 387). Wieder heben sich die Figuren, wie in Chartres, gleichsam schwebend auf ihren Sockeln; der Schwerpunkt scheint etwa in der Mitte der Leiber zu liegen. Aber der Ausdruck der Gesichter, der Falten ist wilder durchglüht von Aktivität, als das je in Chartres geschah; in Abraham oder Jesaia wird der Prophet des alten Bundes mit urweltlicher Gewalt und Dämonie geschildert, ein schütternd gewaltsamer Klang kommt von diesen Recken. Es ist der Tenor des alten Bundes.

Eine höhere Welt! Die Figuren des Mittelportals (Taf. XXI, Abb. 384, 385); Christi Ahnherrn und die ihm zunächst. Salomo und die Königin von Saba; Joseph und Maria, Simeon und Anna auf der einen Seite, Verkündigung und Heimsuchung auf der anderen. Die Heimsuchung haben die neuen Meister

übernommen, hart fügen sich ihre reichen Konturen in die gewaltige Schlichtheit ihrer Umgebung. Ihr Meister wußte noch nichts von der sich bauenden Gewalt eines Leibes, von der Möglichkeit, den Massen einer plastischen Oberfläche die Wucht tektonischer Körper zu geben. Ihm galt Schönheit mehr als die lachende Wirklichkeit, und zuletzt hat Antikes seine Kunst allzu gefesselt. Ein Blick auf Salomo zeigt das: wie der antike Schimmer einer Rhetorengeste zu Eigenem umgeformt ist — das heißt die Antike überwinden. Denn dem Schöpfer der Verkündigung gilt die Welt seines Tages, die er in das Lächeln seines Engels zu bannen vermag, wie die Physiognomie eines Zeitgenossen in das Antlitz des Joseph. Und all das erscheint ihm noch kaum wesentlich gegenüber der höheren Aufgabe: wie seine Figuren dem Gesamtwerk höchste Anmut und Würde verleihen. Wie die Figuren in freier rhythmischer Bindung vor dem strengeren Strophenbau der Portalsäulen stehen, und so dem Ganzen das Vollklingende reicher Instrumentierung eignet, wie über dieser prachtvollen Dominante das Zierwerk der Archivolten hinaufwächst zu der Phantastik der Giebel, plastische Kraft mit unerhörter Verschwendung hinaufgetragen bis in die Kronen der Türme, all das kündet eine rein vitale Fülle der Zeit von unerschöpflichem Umfang. Nicht allzuoft stand Europa — auch späterhin — so spielenden Mutes vor dem Riesenwerk solchen Unterfangens.

Das dritte Portal mit den Zeugen und Patronen des neuen Reiches (Abb. 388, 389): Theodorich, Remigius, Nicasius, mit seinen Engeln und Aposteln ist im Wesen verhaltener, gleichsam stiller; der Ausdruck der Gesichter ist erdennäher und dem Wechsel des Daseins enger verbunden. Am Südportal, wo zur Linken diese Menschen den Recken des alten Bundes der rechten Seite (Abb. 387) unmittelbar gegenüberstehen, wird die fast modische Eleganz der Gesten offener Gegensatz: der Umschwung innerhalb einer Generation.

Die Loslösung von der hohen Konvention romanischer Gepflegtheit hat sich endgültig vollzogen, als diese Portalstatuen entstanden. Die neue Kunst — eine wahre „ars nova" — schaut mit holden Augen in die Welt. Noch verschwendet man nicht mit dem hohen Gut glücklich eroberter Wirklichkeit. Die bildnerische Form, wie sie die Reimser Meister der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erleben, steht auf der geistig einsamen Höhe eines Einmaligen. Die Königsfiguren (Taf. XXII), die Gestalten der ersten Menschen, die unübersehbare Schar der Figuren in Archivolten (Abb. 391), endlich der Reliefschmuck des Portalinneren mit der klasiisch gehaltenen Form der Gruppen — all das ist der heldenhafte Sinn der frühen Gotik.

Aus diesen Welten steigt ein grotesk Widerspiel auf: die Masken von Reims. Zunächst ist es ein Begleitakkord, was in der gewaltigen Fülle des Häßlichen, des Schrecklichen, des Phantastischen lockt. Noch läßt kein Bild ahnen, daß die phantastische Laune des Drolatischen einmal die Kunst beherrschen wird — im fünfzehnten Jahrhundert. Zunächst bleibt die Linie der großen Kathedralbildnerei solchen Beifälligkeiten des umgebenden Lebens nicht zugeneigt. Der Weg führt vielmehr zu bewußter Steigerung der Majestät.

Das ist die Spanne künstlerischen Geschehens, die zwischen der Pfeilermadonna von Reims und der Vierge dorée von Amiens im letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts (Taf. XXIII) liegt. Die Apostel der Sainte-Chapelle von Paris (Abb. 400), die Stephanspforte von Notre-Dame (Abb. 392) und die benachbarten Szenen aus dem Schülerleben auf der Nordseite stehen in diesem Kreis. Diese Kunst geht nach Weite und Vertiefung einer Schönheit von rein idealem Gepräge. Selbst die Grenze der Manier einer überzüchteten Form — die Apostel der Sainte-Chapelle — scheut man gelegentlich nicht. Denn Bereicherung eines leicht getragenen Daseins, das der Wirklichkeit erwartend, ohne Bangen, voll geistreicher Unbefangenheit gegenübersteht, ist das Ziel. Nicht anders als es der klassische Raum der Kathedrale des dreizehnten Jahrhunderts will. Jeder neue Zuwachs formalen Könnens — man muß die Reliefs der Stephanslegende der Notre-Dame zu Paris mit dem Jüngsten Gericht von Amiens vergleichen (Abb. 392 und 381) — fließt einer holderen und beschwingteren Leichtigkeit des Anmutigen zu.

Am Schlusse dieser Reihe steht die Vierge dorée in Amiens mit dem Fries der Apostel zu ihren Häupten (Taf. XXIII). Die Statue der königlichen Madonna wirkte schlagwortgleich in der gotischen Welt: bis in das fünfzehnte Jahrhundert ist in Kopien des Westens und in Deutschland das sieghafte Motiv der großen Linie einer körperlichen Erhabenheit, wie sie nur die Gotik des dreizehnten Jahrhunderts sah, zu verspüren. Die rauschende Schwere der Reimser Säulenmadonna ist ganz Klang geworden: eine Frau gegenüber einem Mädchen. In Reims ist das Leben von einer strengeren Fessel des Jenseitigen überschattet, vielleicht nur die Königin von Saba und Salomo wissen von dem hohen Freimut dieser leuchtenden Menschlichkeit, die sich mit den Musikanten in Reims (Abb. 398, 399) und mit dem Portal der goldenen Madonna in Amiens erfüllt. Das Klassische der Gotik steht auf höchstem Gipfel.

Die Peripherie vertieft das Bild, nicht daß sie bereicherte. Da sind die Portalfiguren von Le Mans (Couture, Abb. 396) mit einem überquellenden Zug ins unentschieden Weiche, durchsetzt von optischen Reizen, die dem Naturalismus des Gerichtsportals von Bourges (Abb. 395) seine faszinierende Einheit verleihen. Da sind ferner die Bogenfeldreliefs der Seitenportale von Bourges und die Fragmente vom Lettner dortselbst, die im Louvre stehen, ein Reliefstil von starker Energie des Tatsächlichen; vom großen Realismus des vierzehnten eine Vorahnung. Endlich die herrlichen Ornamente von den Sockeln in Nevers (Abb. 397), in Bourges, in Lyon (Abb. 406) mit der Welt ihrer Kleinbilder aus Leben und Schrift, ein altes Erbe der hochgepflegten Schmuckbereitschaft des burgundischen Landes, der ein ähnlich reiches und buntes Leben nur in einigen Werken der Normandie (Mont-Saint-Michel, Kreuzgang; Bayeux) zur Seite steht.

Es scheint nicht, wenn man nach dem Süden schaut, daß zunächst die Kathedralhütten des dreizehnten Jahrhunderts das plastische Formideal weit hinaustrugen. Was die Kathedrale von Bordeaux, die Kirche von Saint-Seurin dort

oder Le Bourget (Dép. Ain) zeigen, erweist sich stärker nach der ornamentalen Seite als in dem Gebiet der plastischen Grundeinstellung. Auch hier — wie in der Architektur — kam die neue Form zu unvorbereitet, und einstweilen zeigt noch nichts, daß der Süden im vierzehnten Jahrhundert bestimmt sein wird, ein anderes Ideal zu Weltgeltung zu erheben — Avignon und die Malerei.

Im Tympanon des Portals der Vierge dorée in Amiens prägt sich ein Reliefstil aus, der in Werken Nordfrankreichs — z. T. auch Deutschlands — durch das ganze vierzehnte Jahrhundert besteht: locker gereihte Figuren, tektonisch geordnet wie der gleichmäßige Rhythmus von Laubbossen im Schatten eines Kehlgesimses, Nachdruck und Spannung in dem Abstand von Figur zu Figur. (Im Stephans-Tympanon der Notre-Dame von Paris und verwandten reifen Schöpfungen liegt das Wesentliche des optischen Eindrucks noch in der strömenden Fülle von Masse zu Masse wie in frühgotischen Laubgewinden, nicht in solch überlegter Abstraktion einer abgeglichenen Folge.) Diesem Kreis gehört vor allem an das Retable aus Saint-Germer im Cluny-Museum mit den Passionsszenen, wo die Figuren noch klarer umschlossen als in Amiens und in den Einzelheiten wie Elfenbein durchgemodelt auf dem herrlichen Schmuck des gerauteten Grundes stehen; voller Zierlichkeit wie ein Blatt aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen (vgl. S. 121, Abb. 547). Die Spannungen zwischen Figur und Grund erwecken eine neue Fühlsamkeit für räumliche Abstände. Nicht daß die Figur unbedingter Vermittler meßbarer Räume wäre, das Neue beruht eher darin, wie die isolierte Einheit der Kathedralstatue aufhört, erste Bedeutung im Plastischen zu besitzen. Die geschlossene Enge einer Reliefgruppe — vgl. Reims, Gerichtstympanon (Abb. 383) — löst sich wie bei den Aposteln des Türsturzes der Vierge dorée zu schönem Intervall. In den Holzreliefs der Chorschranken der Pariser Kathedrale um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ist die neue Ordnung der Reliefgruppe vollzogen: die Erzählung von Szenen aus der Geschichte Christi ist eine Folge streng aufgebauter lebender Bilder; alles Spontane im Rhythmus der Massen weicht einer soliden Ruhe. Dem Ideal der antiken Gewandstatue mit ihrer Pracht fließender Falten, dem ganz großen Anblick einer überlegenen Posierung, ist das spätere dreizehnte Jahrhundert in Figuren wie den Aposteln der Sainte-Chapelle, die im Cluny-Museum stehen (Abb. 400), gelegentlich ganz nahe gekommen. Vom Gesichtswinkel der Statuen von Amiens oder Reims am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts aus gesehen ist dieser um zwei bis drei Generationen jüngere Stil nicht minder gehoben in seiner gewählten Haltung im Vortrag als der Raum irgendeiner hochgotischen Kathedrale, aber wie dieser (man denke an Beauvais, Abb. 232) kaum noch höherer Steigerung fähig. Denn solch auserlesene Züchtung eines Menschheitsideals hat nicht zufällig das Zeitalter Ludwigs IX. kaum überdauert; sie bedeutet nicht den Anfang einer neuen Kunst, es handelt sich vielmehr um die kosmische Ähnlichkeit einer ganz anderen Grundströmung, die gleich der Antike sich hier mit dem Urgrund bildnerischen Gestaltens berührt. In der Tat wird der Weg, zu dem die Figuren

der Sainte-Chapelle und verwandte Gebilde führen, weiterhin nicht gegangen — weil er dem Mittelalter nicht gangbar war; die Vermählung mit der Welt ist innerhalb des Gotischen immer das Werk großer und kurzer Spannen. Wichtig ist, am Ende des dreizehnten Jahrhunderts auch im Westen — vom Süden wird noch zu berichten sein — solche Bewegung zu erkennen; die Madonna am Nordportal des Querschiffes der Pariser Kathedrale (um 1300) kommt von ihr. Und innerhalb der veränderten Situation der Plastik des vierzehnten Jahrhunderts gibt es immer wieder Momente, wo holdeste Erdenschönheit märchengleich auftaucht: in der Madonna im Chor der Pariser Notre-Dame (um 1330; Taf. XXIV) oder in dem Frauenkopf in der bischöflichen Kapelle zu Laon (Abb. 405).

Den Vollzug einer Stilwende, der sich in der erwähnten Pfeilermadonna vom Nordquerschiffportal der Pariser Kathedrale deutlich genug ankündigt, bezeichnet die Figur der thronenden Madonna aus der Abtei Coulombs im Louvre (Abb. 402). Man denkt an Italienisches, so viel von neuerer Lebenswärme liegt in der kraftvollen Frische dieser Leiber. Der Schritt zur Wirklichkeit entscheidet. Das Kind auf dem Schoße der Mutter ist kein gestaltloses Symbol; die Mater Dei nicht nur holde Frau wie schließlich auch noch in Amiens, vielmehr beglückte Mutter. Intimes, das dem heroischen Sinn des dreizehnten Jahrhunderts fremd blieb. Die Minne der Mystiker erwacht — Wirklichkeit und Verklärung schlummern in der gleichen Brust.

Die Augen der Bildner sehen heißer, sinnlicher. Die Vierge dorée von Amiens und ihre Schwester von der Pariser Kathedrale wissen von vergehender Frauenschönheit — und sie triumphieren. Irdisches umhüllt die Frauen des vierzehnten Jahrhunderts, graziös wandeln sie über die Erde, emporgerichteten Blicks — die Madonna von Reims schaute nieder. Der steinerne Leib wird Fleisch, das gnadenvolle Lächeln Schwärmerei oder Versunkenheit. Nicht daß das Problem des Wirklichen — sei es Akt oder Antlitz — dem Bildner Ziel und Ende wäre (wie sollte solches im Mittelalter), aber das Vergängliche wird fühlbarer gewußt. Nicht zufällig spannt sich aller Ausdruck in diesen Gesichtern, nicht zufällig die notwendigen Fortschritte einer Porträtplastik, die am Ende des Jahrhunderts in zahlreichen großartigen Schöpfungen vor Augen stehen. Vielmehr notwendige Folge innerer Wandlung: die eigenwilligere Betonung der Oberfläche, der reichere Prunk zierhafter Faltengebilde, hinter denen kein Leib zu finden. Daneben modisches Gewand: hochgegürtete volle Brüste, Diademe statt Laubkronen, nonnenhafte Zurückhaltung statt weltabgerückter Distanz. Die Welt des vierzehnten Jahrhunderts gewinnt an Diesseitigem, je schwankender und flüchtiger die alte Idee vom Jenseits wird. Eine neue Gleichung: das Heil kommt von der Erde.

Die Peripherie meldet sich. Bis in das vierzehnte Jahrhundert lag für Frankreichs Bildnerei der Nachdruck, soweit der Verlauf überschaubar, bei den Kathedralhütten der Isle-de-France. Nun tritt wieder die Umgebung in ihr Recht: der Süden, der Nordosten, Burgund. Das Werk des Claus Sluter in

Dijon am Ende des Jahrhunderts ist nicht spontane Fügung, es steht im Mittelpunkt eines neuen Reiches.

Der Süden hat sich nie restlos in den Willen der gotischen Linie, wie sie der Isle-de-France entsprang, ergeben. Schon innerhalb der erwähnten Rezeptionen in Bourges oder Bordeaux wird ein Eigenes schaubar, das der gezüchteten Haltung des Nordens einen stärkeren Realismus entgegenzusetzen hat, am deutlichsten etwa in der Danteschen Stimmung der Schilderung von den Verdammten und Teufeln auf dem mittleren Westportaltympanon der Kathedrale zu Bourges (Abb. 395). Der weitere Verlauf umfaßt Werke wie die mächtigen Apostel aus Saint-Nazaire in Carcassonne oder die Apostel aus dem Augustinermuseum in Toulouse. Eine Form von südlicher Breite und Fülle des Vortrags; im Ausdruck der Häupter fast ein Schimmer von romanischem Erbe, eine Plastik, die energischer dem Tektonischen entgegentritt als der Norden. In der Isle-de-France und der Normandie geht der Formwille des vierzehnten Jahrhunderts innerhalb der Bildnerei nach einer stetigen Verfeinerung des graphischen Reizes, jede Falte, jede Floskel wird mehr zu einem Spiel geschärfter, gespitzter Grate; die Provence liebt die breiten, vollen, weichgerundeten Oberflächen mit großen satten Lichtbahnen und tief eingehöhlten Schatten. Das Körperideal bleibt freier, und der Typ des Menschen scheint weniger spezialisiert, der Gegensatz von städtischer Kultur und Volk schärft sich nicht in dem Maße rasch wie im städtereichen Land der Seine.

Das Auftreten einer ausgedehnten Porträtplastik im Dienste des Grabmals bezeichnet die Schwelle der Spätgotik. Vielleicht darf man zunächst noch nicht von Porträt im geläufigen Wortsinn reden; wesentlich ist die psychologische Spezialisierung, die nun mit gesteigertem Bewußtsein nach dem Einmaligen und Persönlichen strebt. Das ist die stolze Reihe der Grabdenkmäler aus Saint-Denis mit den Königen und Fürsten, den Staatsmännern und Prälaten. Ein höfisches Geschlecht: kühne, scharf gezeichnete, überlegene oder von Lebensfreuden gezeichnete Gesichter. Wo hätte das dreizehnte Jahrhundert solcher Stadtluft das Recht auf die künstlerische Gestaltung eingeräumt, es sei denn im versteckten, im Ensemble kaum gesehenen Zufallsspiel einer Drôlerie. Die Masken von Reims werden zeitgemäß, die Kunst steht vorübergehend im Dienst der Psychologen.

Burgundische Meister werden mit Vorzug genannt, in dem gleichen Kreise wirkt der große Erbe der Zeit, der Holländer Claus Sluter. Die Hauptwerke seiner Vorläufer, aus Saint-Denis und der Jakobinerkirche in Paris (Abb. 401) stammend, finden sich heute im Louvre: Das Epitaph Karls V. (gegen 1364 gefertigt), das Epitaph Johanns des Guten; endlich die prachtvollen Statuen Karls V. und der Johanna von Bourbon, um 1370 für das Portal der Zölestinerkirche in Paris geschaffen (Abb. 410). Sie verkörpern den Pariser Hofstil in seiner größten Form. Noch einmal steht die französische Kunst auf der Höhe einer Welt; es ist daran zu erinnern, was etwa in Florenz oder Prag um diese Zeit geschah. Vom Aspekt dieser wahrhaft europäischen Geisteshaltung, die

das Haupt des königlichen Stifters oder die grandiose Gentilezza der Königin zum Ausdruck einer Zeit werden ließ, wird die Tat der Realisten, ob es nun Sluter oder Jan van Eyck, begreiflich. In dieser Generation verbreitet sich die Gesinnung des frühen fünfzehnten Jahrhunderts.

Es ist ein durchaus Modisches, was diese Kunst bestimmt. Man will nicht mehr den idealisierten Typ einer verzückten oder verklärten Phantasie, es gilt das hic et nunc. Die Figuren vom großen Saal des Rathauses in Poitiers (1388—1390), dem einstigen Palais des Herzogs von Berry, mit dem idealisierten König und den modischen Damen zeigen das deutlich genug. Das Profane bestimmt, auch wenn die Aufgabe lautet, eine Kathedrale zu schmücken: die Figuren am Nordturm zu Amiens (um 1375; Abb. 408) mit Karl V., dem Dauphin, dem Kardinal Lagrange. Welch ein Abstand zwischen den Heiligen und Aposteln der Westportale und diesem Geschlecht, wo die Herren der Zeit mit gleicher Bedeutsamkeit erscheinen wie die Apostel oder die Madonna. Das ist die Stimmung, wie wir sie wieder auf dem Bilde der Rolin-Madonna Jan van Eycks (Abb. 592) treffen werden. Die künstlerische Form wird zu höchster Bedeutung; die Inhalte dürfen in dieser urbanen Reserve nicht mehr das letzte besagen; die schöne Linie eines niederfließenden Gewandbausches ist nicht minder wesentlich als die müde Vornehmheit, die um den Mund Karls V. spielt.

Doch wäre es Irrtum, zunächst an Erschöpfung zu denken. Noch ist es Naturgesetz einer Mutation, das sich um das Ende des vierzehnten Jahrhunderts auch in der Bildnerei vollzieht. Die Wandlung zu einer neuen Phase, innerhalb der die Maler den Primat der Künste erringen, innerhalb der die Bildhauer, aus dem Verband der Bauaufgaben befreit, im Denkmal, in der Figur, d. h. in der besonderen Aktualität einer Zeitgegebenheit, ihren Wirkungskreis sehen. Tournai war damals ein Brennpunkt der Stilwende (Abb. 409), es folgt Claus Sluter und seine Generation.

Das Portal der Kartause zu Champmol bei Dijon (Abb. 412)! Der dritte und letzte ganz große Moment in der gotischen Plastik des Westens; der Abschluß einer großen Welt. In Reims begleitete eine Zeugenschar das symbolische Geschehen, zu Seiten der Madonna standen die Träger der Hauptszenen des großen Epos des Heils. Im Portal der Vierge dorée in Amiens schon war es der Akt einer großen Huldigung, aber zu Akteuren blieben nur die Personen des Testaments zugelassen; nun in Champmol ist die Huldigung zu einer geschichtlichen Hofszene geworden: Philipp von Burgund und Margareta von Flandern, von ihren Patronen der Madonna empfohlen, die selbst — fast im Hofkleide — in diesen erlauchten Kreis niedergestiegen ist. Das Vornehme eines ausgesuchten Geschmacks in Geste und Haltung; die reichen Gewänder falten sich in geräuschlosem Überfluß, und der bäuerliche Greisenkopf des Apostels Philippus bewegt sich beinahe gezwungen gegenüber seiner Partnerin. Der Rhythmus zwischen den knienden Stiftern, der mächtig stehenden Madonna (Abb. 411) und den leicht gebeugten Patronen ist nicht minder kostbar als die Pracht der Stäbe des Portalgewändes, vor dem sich diese Szene abspielt. Neben diesem

Werk der Mosesbrunnen (Abb. 413, 414); die stärkste Schilderung menschlicher Temperamente, die dem frühen fünfzehnten Jahrhundert gelang. Man meint den Nordländer zu fühlen in der entschleierten Kraft seelischer Spannungen. Und noch einmal wird das Erbe des Mittelalters verkündet, in Formen, die einen Grünewald und Dürer ahnen lassen: die dämonische Verschlossenheit des Moses, die schneidende Schärfe des Jesaia. Man muß an die Schwelle des Romanischen zurückgehen — nach Bamberg —, um ähnliches zu schauen. Und hier wie dort — ein Stil, der im Ornamentalen überreich die Tiefen seiner Seele gleichsam als lässigen Überfluß in die Schönheit seiner plastischen Linien verflicht.

Unbeschadet reicherer Manier sind die vielgerühmten Grabmäler Philipps des Kühnen und Johanns von Burgund gegenüber dem Werk Sluters in Dijon im Grunde klanglos. Die Feinheit hat sich allzusehr auf das Zufällige zugespitzt, und so faszinierend die Schilderung im Spontanen der Trauernden wirkt, die dämonische Notwendigkeit der Gestalten am Mosesbrunnen fehlt. Die Kunst ist unter die Eklektiker gegangen; selten gelingt der nordfranzösischen Spätgotik ein Wurf von überzeugender Wucht wie in dem Grabdenkmal des Philippe Pot im Louvre (1474; Abb. 415). Im ganzen lag der Zeit und den Städten schon die neue Form Italiens — die Renaissance — näher; der reich und alt gewordene Norden fühlte sich kraftvoll umgeben von dem Edelsteinschimmer seiner Gemälde; die Bildnerei wird wahrhaft zum dienstbaren Geist augenblicklicher Reize. Nur der temperamentvollere Impuls des Midi — der langsamer und sparsamer war in der Vergeudung künstlerischer Kraft — erlebt in den barocken Reizen eines verklärten Naturalismus eine volle Spätblüte: die entzückende Madonna im Augustinermuseum zu Toulouse (Taf. XXV).

Gotische Bildnerei hat die bis heute bestehenden grundlegenden Typen des christlichen Andachtsbildes geschaffen: die Schutzmantelmadonna als Repräsentantin des Bernhardinischen Gebetes: „sub tuum praesidium confugimus"; den Vir dolorum, d. h. den „Erbärmdechristus", der den Abgrund menschlichen Elendes in sich trägt; die Johannesminne, mittelalterlicher Freundschaft höchste Verklärung; das Vesperbild (oder wie die romanische Bezeichnung lautet: die Pietà, d. h. Andacht schlechthin): der Leichnam Christi im Schoße der klagenden Mutter. Schutzmantelmadonna und Schmerzensmann, Johannesminne und Vesperbild sind gewissermaßen die vier Grundpfeiler spätmittelalterlichen Gefühlslebens geworden, sie umfassen den tiefsten Inhalt der gotischen Seele; selbst die Glut des Barock konnte diesen Elementartatsachen christlicher Mystik keine tiefere Deutung verleihen. Der Stimmungsgehalt der Passionslieder, der für alle Zeiten des christlichen Europa forthin bestehen blieb, so wie er im Schoße der Mystiker im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert formuliert wurde, vermochte nicht lauter die heiße Inbrunst der Menschen zu sagen, als sie die Zeitgenossen im Werk von Holz und Stein erlebten.

Es ist wohl wesentlich für eine Überschau, sich zu vergegenwärtigen, daß der Westen innerhalb der Blütezeit seiner Monumentalplastik der künstlerischen Gestaltung dieser Ideen, die zum Teil — wie sicher bei der Schutz-

mantelmadonna und wohl auch der Johannesminne — seinem Gedankenkreis entsprungen sind, verhältnismäßig unbeteiligt gegenübersteht. Auch da erscheint mit Gesetzmäßigkeit die Verschiedenheit völkischer Lagerung der Kräfte: dem Kathedralraum Frankreichs ist die stolze Verschlossenheit der Portalfiguren, des heroischen Ahnherrngeschlechtes Christi und der königlichen Mutter, nicht weniger sinngemäß, als Schmerzensmann und Vesperbild im Münster oder der Ordenskirche Deutschlands ihren bevorzugten Platz finden. (Italien konzentriert seine Kräfte um ein gänzlich anderes: den episodenhaft erzählenden Reliefschmuck an Kanzel oder Portal oder die rhetorische Form des Grabdenkmals, sei es einem Heiligen oder Weltmann bestimmt.)

Die gotische Plastik Deutschlands wird mithin zum entscheidenden Problem in dem Augenblick, da die Rezeption der westlichen Kathedrale vollzogen ist und die neue Kräftezusammensetzung der Städte in den Vordergrund kultureller Aufgaben — deren Brennpunkt hier wie dort im Kultischen beruht — rückt. Das ist das deutsche vierzehnte Jahrhundert.

Erst von hier aus ist es möglich, die Frage eingehend zu prüfen, seit welchem Zeitpunkt von einer gotischen Bildnerei Deutschlands gesprochen werden kann. Für die Plastik der Isle-de-France war festzustellen, daß die gotische Bildform nicht vor dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, d. h. gut zwei Generationen nach der entscheidenden Erscheinung des architektonischen Problems, einsetzte; das gleiche wiederholt sich in Deutschland mit der Voraussetzung, daß die Stilwende innerhalb der Architektur hier nicht vor der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts eintrat. Die erste Phase gotischer Bildnerei in Deutschland umspannt somit die letzte Generation des dreizehnten Jahrhunderts; man kann sie etwa mit den Namen Magdeburg, Straßburg (West), Freiburg (Vorhalle) und Regensburg umschreiben.

Die Gegensätze zwischen dem zu höchster Spannung getriebenen plastischen Impuls des Spätromanischen, wie ihn Naumburg verkörpert — ein Göttergeschlecht siegender und leidender Menschen jenseits alles Zeitlichen —, und dem scharf akzentuierten Modeton des Hofes oder der Bühne, der in Straßburg (Abb. 419, 424) und Magdeburg (Abb. 418) mit der Folge der klugen und törichten Jungfrauen erscheint, sind von ungleich größerer Vehemenz als im Westen. Das Herabsteigen zu den betörenden Sinnen, das die süßen Gestalten der klugen Mädchen von Magdeburg und der törichten von Straßburg erschafft, wird — gemessen an der herben Kraft der Naumburger — als ein sichtbares Werk der Frau Welt empfunden, als ein einmaliges, das spontan sich emporringt wie die Gestalt der Isolde des Meisters Gottfried im Epos; nicht ein Stil, den mehr als eine Generation zu halten imstande ist. Schon Freiburg — die klugen Jungfrauen der Vorhalle, wenig später die thronenden Fürsten von den Strebepfeilern des Turms —: ein Abrücken von solch verbindlicher Schöne, ein höheres Maß herber Tatbewußtheit. Nicht der exklusive Hofton einer Kathedralhütte wie Paris oder Reims oder Amiens; ein stolzer und strenger Wille, der sich enger verpflichtet fühlt dem Volk, aus dem er erwuchs,

der dem Problem des Bildnerischen gegenüber energischer, aber auch härter zupackt als der französische Zeitgenosse, dem die Vierge dorée entstand. Es gilt nicht, von Provinzialismen zu reden; der Wille entscheidet. Der Meister, der die Propheten am mittleren Westportal des Straßburger Münsters erschuf (Abb. 425), rief über sein Jahrhundert mit drohender Gewalt sein vox populi — und das Jahrhundert gab ihm recht.

Im östlichen Winkel des Deutschen Reiches — im sonnigen Land der Donau — blieb der Tenor der Kathedralkunst am längsten lebendig; vielleicht begünstigt durch alten Austausch der Kräfte, der im Liede den provenzalischen Süden und das Österreich seit dem späten zwölften Jahrhundert einander nahegebracht hat. Es sind zwei Werke, die das vornehme Antlitz des Westens ganz besonders tragen: der Grabstein der Königin Emma in St. Emmeram zu Regensburg (Abb. 420) und die Madonna in Klosterneuburg bei Wien (Abb. 434). Die ikonographischen Rollen könnten ebensogut vertauscht werden: das müde Fürstenhaupt der karolingischen Kaiserin ist nicht minder weltentrückt als die thronende Macht der Neuburger Madonna. Einmütig: die erlesene Zucht plastischer Haltung in beiden Werken. Erst die deutsche Spätgotik konnte noch einmal hohe Frauenminne so heiß künden: Stephan Lochner in Köln und sein Kreis (vgl. Abb. 638ff.).

Mit den Sehergestalten der Propheten vom mittleren Westportal des Straßburger Münsters hat die Auseinandersetzung der deutschen Form mit dem Problem der gotischen Bildnerei entscheidend begonnen. Nicht ist Straßburg etwa der einzige Fall, in weiterem Umkreise Süddeutschlands von Mainz bis Wien kann man diesen von innerer Erregung durchwühlten Faltenleib, diese harten, zuweilen maskenhaft erscheinenden Gesichter — die Verkündung des sogenannten Erminold-Meisters im Regensburger Dom (Abb. 423) — antreffen. Ein Formgefühl von der heiteren Verbindlichkeit, wie es in den Schülerszenen der Pariser Notre-Dame kurz vorher noch Norm des Westens war, ist selten auf deutschem Boden; die Verkündigung im Überlinger Münster (Abb. 422) trägt vielleicht einen Schimmer davon. Nur in den Rheinlanden bleibt der Sinn für das gezüchtet Schöne als eine Richtung durch das ganze vierzehnte Jahrhundert offen: der Stiftergrabstein in Kappenberg (Abb. 421), die Chorpfeilerstatuen im Kölner Dom (1322—1330; Abb. 428, 429), die sitzende Madonna im Schnütgenmuseum (Abb. 435). Aber auch hier verraten sich Ort und Zeitumstände; das Geschlecht der Kölner Apostel ist dem Monumentalstil des westlichen dreizehnten Jahrhunderts an dynamischer Wucht weit überlegen; Pose wird notwendiger Ausdruck eines gewaltigen Selbstgefühls; der Schwung ausladender Kurven bedeutet mehr als tektonische Verpflichtung.

Das erbitterte Ringen um einen Inhalt ist einmütig, ob der alemannische Südwesten, Mittel- oder Niederdeutschland in Frage kommt. Im Süden die großen Schulen von Rottweil und später Gmünd, in Mitteldeutschland Halberstadt und Erfurt, in Niederdeutschland Lübeck. Fast gleichzeitig verschwindet aus all diesen Zentren die schöne Umschlossenheit einer in sich getragenen,

allseit abgeglichenen Form, die in Klosterneuburg die hohe Frauengestalt der Himmelskönigin (die „hehre und milde Frau") so sehr ziert, um dem unbändigen Willen nach erregtem Ausdruck Raum zu geben. Sei es die gigantische Linie einer Totenklage, wie sie in den Figuren des Heiligen Grabes in Freiburg auflodert (Abb. 438) um das Steinornament des Leichnams, sei es die gehaltenere, nicht weniger erschütternde Einsamkeit der Frauen am Grabe in Halberstadt (Abb. 441), oder sei es endlich der alles Vorangegangene sprengende Stil von Rottweil mit den Prophetenfiguren der Lorenzkapelle (Abb. 442, 443), der die im Straßburger Westportal begründete Einstellung zu einem phantastischen Realismus, geboren aus Ornament und Wirklichkeit, bis zur letzten Konsequenz durchführt. Grotesk dieses dämonische Gefallen am Häßlichen, das einige dieser Prophetenfiguren als echte Weggenossen schwüler Leidensminne kennzeichnet, die mit perlendem Blut und zuckender Lippe ihre Figuren bildet (vgl. Abb. 449). Es ist nicht leicht, deutscher Bildnerei um die vierziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts gerecht zu werden, ohne viel der außerkünstlerischen Umgebung vorauszusetzen, denn es wäre falsch, in der Berauschung am Leid, in der Volkspsychose der Askese das Einzige zu sehen. Des Wolfhart von Rot erhabenes Totengesicht am Anfange deutscher gotischer Grabbildnerei (Abb. 448) zeigt eindeutiger als alles andere, wie sehr dieses Volk aus sich bereit war, der Wirklichkeit mit mutvollem Herzen gegenüberzustehen, und die Reihe der stolzen mainfränkischen Epitaphien mit ihren Bischofsgestalten in Würzburg und Bamberg beweist noch mehr, daß diese Einstellung nicht einmalige Fügung, sondern grundsätzliche Bereitschaft war.

Drei große bildnerische Momente bestehen innerhalb der Generation um die Jahrhundertmitte in verschiedenen deutschen Landen nebeneinander: die Apostel der Überwasserkirche in Münster (Abb. 447), die Werke des Wolfskehl-Meisters in Würzburg (Abb. 450) mit dem Bamberger Grabstein des Friedrich von Hohenlohe (Abb. 451, Taf. XXVII) und der Sarkophag des heiligen Severus in Erfurt (Abb. 439). Die Stilakzente und die Einstellung sind verschieden wie die Landschaften und Zeitstufen; die dem gallischen Westen unmögliche Sachlichkeit der Schilderung ist einmütig. Die Münsterer Apostel — dem Französischen zunächst — in den Linien tektonisch am strengsten gefaßt, eine von Ornamentgefühl durchpulste Wirklichkeit. Die Reliefs des Severisarkophags locker wie Silberstiftzeichnungen, fast schon humorvoll in der Charakteristik der Figuren; in ihrer Mitte die traumhafte Figur des Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dom. Wo hatte bis dahin die Welt das Bild eines wahrhaft Gütigen geschaut! Im Madonnenbilde wie in der Christusstatue überstieg doch zuletzt der Abstand des „quae supra" den Ausgleich zwischen Idee und Verkörperung; im Totenantlitz sah die ältere Zeit Verklärung oder Verhängnis; hier ist ein Mensch gefunden, berufen, dieses und jenes zu binden. Der Typ des Mittleramtes, in dem die Kirche die Gestalt des Bischofs sieht, ward selten inniger geschildert als in der vergeistigten Ruhe dieser Figur, in der die Neigung des Hauptes wahrhaft wie ein segenspendender

Reichtum gefühlt wird. Solche Zeit erschuf die Gruppen der Johannesminne: des an der Brust des Herrn ruhenden Evangelisten.

Die Wirklichkeit wächst herauf gleich einem neuen Tag. Das Tympanonrelief, in Rottweil (Abb. 440) oder Augsburg von lockerer, figurensparsamer Komposition, erfüllt sich mit bewegtem Leben: Gmünd, Nürnberg (St. Lorenz, Abb. 431), Regensburg (Westportale des Doms; vgl. Abb. 457). Die scharfe Linie des älteren Stils verschattet sich in malerischen Weichheiten wirklicher Reliefs. Nicht allein die Vorgangschilderung wird voller des drängenden Geschehens, Umstände und Umgebung werden zum Bild; episodenhafte Züge, wie die Wanderung der heiligen drei Könige (Thann im Elsaß, Abb. 430), werden aufgenommen. Alltägliches wird wert erachtet, gebildet zu werden. Im Kreise der weitverzweigten Schule des schwäbischen Geschlechtes der Parler wächst diese neue Gesinnung zum entscheidenden Stil.

Im Bereich der Rottweiler Hütte entstehen die Anfänge. Schwäbisch-Gmünd sammelt und fördert das Neue, Prag vollendet. Von dort, der Akademie der Bildner in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, strahlt die neue Kunst über Mittel- und Süddeutschland: Nürnberg und Schwaben, Regensburg umspannen den einen Ast, Mainfranken und Thüringen den anderen. Die Formgesetze der oberdeutschen Spätgotik entspringen diesem Kreis.

In Schwäbisch-Gmünd stehen die Verkündigung vom Nordportal des Langhauses (Abb. 445) und die Jungfrauen der Brautpforte (Nordseite des Chores) voran. Der große Wurf dominierender Linien ist Rottweiler Erbe, noch ist das isolierende Gefühl für den Block als statuarische Vorstellung beherrschend, der Sinn für die gewaltige Fülle weitausholender Gesten und Gebärden lebendig. Der Rhythmus in der Folge der törichten Jungfrauen vom Gmünder Portal ordnet sich noch in den großen einfachen Takten, die schon durch die Straßburger Gewände zittern, nur die Instrumentierung der Kontraste ist schärfer, die Bogenlinien der einzelnen Leiber richten sich nicht nach einer Dominantkurve, die Dominante entspringt vielmehr dem Zusammenklang der Gegensätze von Einheit und Gruppenreihung. Die Faltenbahnen schwingen in gleicher Heftigkeit gegeneinander: kein Durchgleiten vom Haupt zum Sockel, keine federnde Spirale, die über die Kanten des Blockes wegzittert; trotzig steht das Lotrechte der inneren Form an den Unterpartien dem Diagonalen oder Queren der Überkleider entgegen. Die erste Hälfte des Jahrhunderts hat gelegentlich mit feinzeichnendem Griffel in den Block ähnliche Kontrastreize geschrieben, nun werden die Linien zu welligen Höhen und Tiefen, zu schattender Höhlung oder samtiger Schwellung. Das Geschlecht der Gmünder Jungfrauen ist derberen Schlags als das ihrer älteren Vorgänger in Schwaben und Franken, die Männergestalten — etwa die prachtvollen Fragmente der sitzenden Kirchenlehrer vom Gmünder Chor (Abb. 446) — sind erfüllt von vitaler Kraft, nicht mehr geladen von dämonischen Impulsen. Nicht ruhig wirkt diese gewalttätige Wirklichkeit, doch beruhigend gegenüber dem heißen Unfrieden der Vorzeit. Überall — ob in Köln oder Wien — glaubt man zu fühlen, daß ein Neues auf dem

Wege, mag es nun ein stärkerer Wille zum Realen oder ein vielseitigeres Interesse für die Gegebenheiten des Lebens sein. Vielleicht, daß diese städtisch-bürgerliche Welt in vielem sich bescheiden gelernt hat, daß der Bildner nun mit klugen Augen Gegenständliches zu schauen vermag, wo seinem Vorfahr alles zündend und lodernd Gleichnis wurde. Gewiß ist das eine: die Zeit strebt nach Ausgleich, der im Weiten und in der Vielheit gesucht wird; man will frei werden von der bedrückenden Spannung dynamischer Räume und Kräfte. Diese Zeit der deutschen Hallenkirche wird berufen werden, einen Albrecht Dürer der Welt zu schenken; der Zweifler Antlitz wird neue Tiefe des Menschlichen verklären.

Zunächst schafft der Prager Dombaumeister Peter Parler und seine Hütte. Schafft unter den Auspizien eines Mäzens, wie ihn selten das Mittelalter erlebte. Karl IV. erscheint als Mittelpunkt und Träger einer Kultur, die dem strotzenden Reichtum des burgundischen Hofes gleichgestellt werden kann; als Förderer künstlicher Anliegen trägt er moderne Züge. Die Büsten vom Prager Triforium (Abb. 454, Taf. XXVIII) — das größte Manifest spätgotischer Plastik überhaupt — zeigen ihn und seinen Kreis als ein unverbrauchtes Geschlecht voll starker Impulse, über allen Gesichtern liegt ein Glanz von Lebensweisheit und Daseinsfreude, die selbst in den schönen Häuptern der Nationalheiligen, Prokop und Adalbert, wie eine heftige Absage an das Ideal frühgotischer Menschen erscheint. Der unheimliche Ausdruck im Gesicht des stolzen Ahnherrn, Ottokars I. (Abb. 456), läßt ermessen, bis zu welchem Grad innerer Spannung dieser Stil gehen durfte, ohne das Schwergewicht seiner Realität aufzugeben. Und nicht ist solches das letzte: die Statuen Karls IV. und der Kaiserin, die von der Brüstung des Altans grüßen zu St. Marien in Mühlhausen in Sachsen (Abb. 452, 453), sie erfassen den Augenblick, wie ihn selbst der wuchtige Tatsachensinn englischer Epitaphien der Zeit niemals sicherer griff. Die Selbstbewußtheit überraschender Effekte ist auch in den letzten Phasen des spätgotischen Barock im Kreise eines Veit Stoß (Abb. 472, 473) nicht stärker geworden, so wenig wie das fünfzehnte Jahrhundert des Nordens ein Denkmal wie die Bronzestatue des heiligen Georg auf dem Hradschin in Prag (Abb. 455) zu überbieten unternommen hat. Nicht der Effekt als solcher, der in den Mühlhauser Figuren an den Grenzen des Künstlerischen steht, der Mut und Wille ist entscheidend für die Bildgesinnung, die mit diesen Werken dem Westen ebenbürtig gegenübertritt.

Regional blieb das augusteische Zeitalter Karls IV. Episode; für die deutsche Kunst des späten Mittelalters ist sie Wurzel alles Lebens. Liegt auch der Verlauf innerhalb des Bereiches der Bildnerei nicht so eindeutig klar wie bei der Malerei (vgl. S. 132); die Führerrolle des Parlerkreises ist auch weiterhin nicht zu verkennen. Inhaltlich besteht wachsende Zuneigung für Einzelheit und Umstand einer Sachschilderung, der jede Wirklichkeit gleich bedeutsam — die Linie der Madonnendarstellung von der Königin des vierzehnten Jahrhunderts zur spielenden Mutter oder die Differenzierung der landschaftlichen Typen bis zum spätgotischen Stammesgesicht eines Syrlin, Riemenschneider

oder Backofen —, formal vollzieht sich eine völlige Umschichtung der bildnerischen Aufgabe (die auch im Parlerkreise noch tektonisch gebunden bleibt) auf letztmögliche Befreiung der Figur bis zur Verkörperung des reinen Individuums — soweit dieser Prozeß dem Mittelalter überhaupt möglich erschien. Man spürt die wachsende Verfeinerung des menschlich Besonderen, schon fast wissenschaftlich Interessierten in der Bildnerei vielleicht am stärksten bei der Epitaph- oder Denkmalplastik, deren Werke ja nicht zufällig mit dem fünfzehnten Jahrhundert anschwellen wie nie zuvor. Das sind nicht mehr Typen aus hoher Erinnerung, die selbst da, wo sie menschlich so nahe stehen wie der Bischof Hohenlohe im Bamberger Dom (Abb. 451, Taf. XXVII), noch eine Schicht aufrichten zwischen sich und der Welt; nun geht es um den ganzen Menschen. Mag man ein frühes Stück auswählen, wie den Rittergrabstein zu Bopfingen (Abb. 460) oder das Stettheimerporträt zu Landshut, oder ein reifes Werk der Spätzeit, wie den Truchseß von Waldburg in Waldsee (Abb. 461) oder das Relief des Meisters Pilgram in Wien (Abb. 476), immer bestimmt das Einmalige einer Zeiteinstellung, die auf dem Gebiet der Malerei nun das Porträt kennt und liebt. Oft genug haftet auch hier die Floskel des Eklektischen am Werk dieser Kunst, aber nie wurde auf deutschem Boden die spielende Form Herrin des Ausdrucks. Die deutschen Bildner des fünfzehnten Jahrhunderts ersteigen zwar nicht mehr die heroischen Höhen von Bamberg und Naumburg, aber an Reichtum und Melodie der Sprache bleiben sie die Stärksten im europäischen Norden. Der gotische Westen endigt mit Claus Sluter; die deutsche Bildnerei sieht in den zwei Generationen von Hans Multscher (Abb. 462) bis Veit Stoß ihre reichsten Talente am Werke. Gleich der vielgestaltigen Kraft des spätgotischen Volksliedes drängt sich jeder Stamm, Eigenes zu sagen und zu schildern: eine Figurenreihe der deutschen Spätgotik ist stolzeste Auswahl deutscher Rassentypen, die uns die Vergangenheit überlieferte. Da sind die schweren Madonnenleiber des Altbayern Hans Leinberger (Abb. 471), dort die wie mit dem Grabstichel gezeichneten Figuren des Til Riemenschneider in Würzburg (Abb. 474), die scharfen und resoluten Schwabenköpfe des Yselin von Konstanz, des Syrlin von Ulm (Abb. 477) oder die ausgesucht graziöse Haltung der Elsässerin in der Madonna von Dangolsheim (Taf. XXX). Kein Stand, keine Idee des täglichen Erlebens, die spätgotische Bildner zu formen nicht unternommen hätten: die Henkerszenen auf Kreuzwegreliefs, die zahllosen Reihen geschwätziger Interieur- und Milieuschilderungen in Gruppen oder Szenen als Zier der Schnitzaltäre von Brixen bis Calcar.

Die Anfänge der Hypertrophie ornamentaler Drapierung, die zum Eigenleben der Falte und Locke als einer neuen Steigerungsmöglichkeit der bildnerischen Totalität hinführt — zum sogenannten Barock des Spätgotischen —, finden sich im vierzehnten Jahrhundert. Die Wandlung tritt ein mit der wachsenden Bedeutung reliefhafter Vorstellung, die den dreidimensional in den Raum gestellten Körper zur zweidimensional vor die Fläche eines notwendigen Grundes gesehenen Figur umbildet: am Mosesbrunnen des Claus

Sluter (Abb. 413, 414) ist die neue Auffassung des Plastischen in dieser reliefartigen Unterteilung der Einzelfiguren zugunsten einer höheren, bewußt angestrebten Einheit des Gesamteindruckes eindeutig gegeben: die Propheten, die im Aufbau des Brunnens als ruhig geschlossene Kräfte stehen, wirken aus der Totalität herausgenommen merkwürdig breit, flächenhaft gegenüber den Blocktiefen älterer Figuren. Die gleiche Tendenz ist um 1400 im Norden in verschiedensten Regionen am Werk; die Gestalten der „Schönen Marien", ob in St. Sebald in Nürnberg oder in der Marienkirche in Lübeck, in Maria-Lyskirchen in Köln oder zu St. Peter in Salzburg, lehnen sich immer wieder, in breiter Frontalansicht dem Beschauer zugekehrt, gegen die notwendige Ruhefläche einer Grundebene, deren Fehlen gelegentlich als Minderung störend empfunden wird; es darf daran erinnert werden, daß just diese Zeit mit dem Strahlenkranz oder Rosengewinde um die Madonna (Abb. 468) ikonographisch einem künstlerischen Willen begegnet. Der Gedanke, daß man künstlerischen Erwägungen das Recht zugesteht, die Idee der kultischen Vorstellungen zu beeinflussen, ist durchaus spätgotisch und nicht zuletzt eine der Folgen, die aus dem Werk Giottos und seiner Zeit hervorgingen. Solche Befreiung des Individuums von den Notwendigkeiten einer weltanschauungsgemäßen Konvention — nicht der letzte Grund, warum der Kultur des Impressionismus Spätgotik und Frührenaissance vertrauter wurden als ihre Vorläufer — kann man allerdings nicht in dem billigen Sinne einer positivistischen Fortschrittlehre deuten: was die Kunst an Weite des Spielraums erobert, erkauft sie um den blutigen Preis der Einbuße an innerer Schwerkraft. Das Schicksal der Spätgotik ist nicht dazu angetan, der Lehre vom Primat des Individualismus höhere Weltgeltung einzuräumen gegenüber den kollektivistischen Epochen — so wenig wie das neunzehnte Jahrhundert. Es ist nicht müßig, sich dessen bewußt zu sein, denn die protobarocken Züge spätgotischer Form wurzeln zu tiefst in der vereinsamten Entfesseltheit des Persönlichen gegenüber einer morsch gewordenen Gewißheit von letzten Dingen. Was in Dürer oder Grünewald zu höchster Gestaltung wird, ist nicht ein Heroentum künstlerischer Form von der Art, wie es den Bildnern von Reims als hohe Gnade zufallen konnte; es ist der tragische Kampf aus tiefster Gequältheit — so wie ihn vielleicht nur die Seele des Nordens zu erleben bestimmt ist, wenn man an die Welt eines Rembrandt denkt.

Und so wird all das Krause und abstrus Erscheinende, das durch Scharen spätgotischer Figuren sich ringelt und windet: die verknitterten Brüche naturspielhaft wirkender Drapierungen, die Distelzacken überquellender Gelocke oder verkrampfter Gesten, die schwüle Sinnlichkeit sich windender und bäumender Geranke und halbverblühten Zierwerks — fleurs du mal —, wird die betörende Polyphonie dieser mit allen Mitteln plastischer Gestaltung spielenden Bildnerei (man denke an Bravourstücke wie den Englischen Gruß des Veit Stoß in St. Lorenz zu Nürnberg, Abb. 473) wahre Prägung der inneren Verfassung der deutschen Völker und Stämme am Ende des Mittelalters. Es sind

die Großstädte der damaligen deutschen Kultur: Straßburg, Köln, Nürnberg, Lübeck, in denen diese letzte Manier einer künstlerischen Willensrichtung ihre höchsten Triumphe feiert: Nikolaus von Leiden, Veit Stoß oder Bernt Notke in Stockholm.

Das Nachklingen dieses Stils ist im Rahmen der Aufgabe hier nicht zu untersuchen; daß Temperamente von den Dimensionen eines Veit Stoß nicht bestimmt sind, Ahnherrn zu werden, vielmehr die Letzten eines Geschlechtes sind, an deren Vermächtnis dann Jahrhunderte tragen, ist doch mehr als Behauptung. In einem kann man der deutschen Spätgotik das Prädikat des Besonderen voll zugestehen: in der Kraft ihres Geistes. Nicht im Ausleben einer Form (die in Spanien nicht minder proteushaft und nicht minder vergänglich), in der Furchtlosigkeit vor den erkannten und empfundenen Konsequenzen ihrer Erschütterung liegt die große Mission der deutschen Seele.

Die Geschichte der Bildnerei des italienischen Trecento — nur um diese handelt es sich hier — bedeutet die Reihe großer Künstler von Giovanni bis Andrea Pisano. Giovanni Pisano — d. i. in einem Gesamtüberblick mittelalterlicher Kunstgeschichte der Moment, wo die Intensität des romanischen Stiles, die in Italien ähnlich wie in Deutschland zu entscheidender Gewalt erst in der letzten Phase (mit Niccolo Pisano) drängt, in ihrer unpersönlich allgemeinen, byzantinischen Verbindlichkeit zum erstenmal gelockert erscheint. Die Kräfte, die dazu führten, ein bindendes Schönheitsideal, das so stark von Antikischem durchleuchtet wird wie die Kunst des Niccolo, aufzugeben, um einer höheren neuen Einheit des Wirklichen zu dienen, sind von vielen Seiten zusammengeflossen. Die Luft der italienischen Kommunen, die Respizienz auf das Werk des Westens, das auf seinem Gipfel steht in diesen letzten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts, und wohl nicht zuletzt eine starke Welle vom Süden und seiner Kultur unter den letzten Staufern, — all das steht unter den Voraussetzungen, die genannt werden müssen, will man der Kunst der Zeitgenossen Dantes nahekommen. Daß das künstlerische Problem mit ganz anderer Schwerkraft als im Westen oder gar in Deutschland von allem Anbeginn eine Angelegenheit der Form wird, das ist Italien. Italien, dessen trecentistische Kunst zum erstenmal im Mittelalter gestattet, eine Geschichte der künstlerischen Einzeltatsache der Personen, nicht der namenlosen Kräfte, vor Augen zu stellen.

1265 ist Giovanni Pisano als Gehilfe seines Vaters an der Domkanzel zu Siena tätig, im zweiten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts verschwindet sein Name aus den Listen der Künstler. Innerhalb dieser Zeit bezeichnen die beiden großen Kanzelwerke (Pistoia und Pisa) Weg und Umfang seiner Arbeit, die drei mächtigen Madonnenfiguren, mächtig an innerer Größe, nicht äußerem Umfang: Prato (Taf. XXXI), Pisa (Elfenbeinmadonna), Padua, das Höchste seiner gewaltigen (vor Michelangelo nicht wieder erreichten) Stärke künstlerischen Ausdrucks. Mit dem Maße so sinnenbeglückender Menschlichkeit hatte keiner der Zeit seine Welt gemessen; was in Parallelen wie den Schülerreliefs der Pariser Kathedrale oder der Vierge dorée von Amiens (Taf. XXIII)

an holder Entbundenheit freier Leiber schaubar wird, ist hier noch ganz anders von der männlichen Kraft eines kongenialen Idealismus geschwellt.

Es geht nicht an, mit Protorenaissance in dem Sinne hier zu operieren, als ob diese Kunst die Idee des Gotischen irgendwie aufgelöst hätte. Wer solches behauptet, verkennt den Sinn des Mittelalters und vergißt die Tatsache eines Franziskus. Nie war die Spannung eines religiösen Problems innerhalb des Christentums weniger negativ geladen gegenüber dem Realen als in der Mystik des Franziskus, und nie ist gotischer Raum mit kühnerer Wirklichkeit ausgespannt — man kann nicht sagen aufgetürmt — worden als zu Santa Croce in Florenz (Taf. XVII). Die kühnen und heißen Leiber des Giovanni sind das Geschlecht dieser Denker und dieser Architekten, in ihnen erfüllt sich ihre Welt.

In Prato, in der Domsakristei, wird als eine der Jugendarbeiten Giovannis die Silbermadonna verwahrt, die gleichsam die Mutter des plastischen Trecento ist. Herben Leibes und noch — vom väterlichen Atelier her? — schwergewichtig in den Falten; ein Gebild von unsäglicher Anmut und Größe: wie die beglückte Frau dem strahlenden Bambino das holde Haupt zukehrt, wie in der empfundenen Lastung des Tragens zarte Wirklichkeit schaubar wird, die keiner des Mittelalters jemals so geschaut. Die Einheit der Willensrichtung ist in den späteren Einzelfiguren des Künstlers größer geworden: das verzückte Aufschnellen in der Elfenbeinfigur zu Pisa oder die grandiose Stille in der überweltlichen Frau der Arena in Padua; des Gotischen glücklichste Sterne stehen über der Muttergottes in Prato (Taf. XXXI).

Keine Möglichkeit Dantescher Zeit ist der Weite Giovanni Pisanos fremd geblieben. Antikische Gelehrsamkeit — wie sie das Mittelalter ausdeutet — in dem robusten Tatsachensinn der Figuren der Tugenden von der Domkanzel in Pisa, der italisch große Wurf für Monumentalplastik in den drei Figuren des Baptisteriumportals dortselbst, schließlich die melodische Vielstimmigkeit seiner Form in den Reliefs der Kanzeln von Pistoia und Pisa. Gotisches Raumgefühl in reinster Prägung. Wie wogt auf dem Relief der Geburt Christi zu Sant' Andrea in Pistoia (Abb. 480) die unaufhaltsame Linie des Geschehens durch das Bild, dem sprossenden Kräftestrahl einer sich frei zusammenrollenden Laubbosse vergleichbar, wie zuckt der Schmerz der Passion über die Kurven und Schwingungen des Kreuzigungsreliefs der Pisaner Kanzel, wie schreit die rohe Gewalt und Verzweiflung durch den bethlehemitischen Kindermord in Pistoia, und wie wächst die Kreuzigung dort groß zu gewaltigem Symbol des Heils (Abb. 481). Wie entzündet sich der Gedanke des Magischen in den Gestalten der Propheten und Sybillen (Abb. 478, 480, 481). So hatte das Land der Kathedralen und des „allerchristlichen Königs" die Idee der Heilsgeschichte nie zu künden gewagt — ein Schimmer urchristlichen Heroentums umfließt die Gestalten Giovannis.

Der Umfang Giovannis wird letztlich meßbar an seinen Nachfolgern. Arnolfo di Cambio als Bildner und Balduccio da Pisa seien genannt. Was an reiner Schönheit körperlichen Glanzes und einer großen Form der Vererbung fähig

war, ist in ihr Werk übergegangen; die Faust Giovannis blieb tot. Die geringe Begabung italienischer Gotik für architektonische Gesamtkomposition, die Unlust gegenüber dem Ornamentalen westlicher Prägung läßt es im Grunde nicht zu, an der großen Reihe hochaufgebauter, episoden- und bilderreicher Wandnischengräber oder Tumben — wie Arnolfo di Cambios Grab für den Kardinal de Braye in Orvieto oder das Grab der Ecuba von Cypern in Assisi (Abb. 482) und Tino da Camainos Werke in Neapel (Abb. 483), wie Balduccios Arca des heiligen Petrus Martyr in Sant' Eustorgio zu Mailand und dessen Nachfolgern — reine künstlerische Freude zu empfinden. So entzückend im Einzelnen: die thronende Madonna des Braye-Epitaphs (Abb. 484) oder die anmutreichen Karyatiden der Petrus-Tumba (Abb. 479) — das Ganze dieser an Werken reichen Gruppe ist stilgeschichtlich bedeutsamer als an künstlerischem Wert. Die Stärke italischer Kunst liegt nicht im Kollektiven.

Das Schicksal der trecentistischen Plastik Italiens erfüllt sich in Orvieto. Mit dem Werk der Fassadenreliefs (Abb. 486, 487), die, seit dem ersten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts nach den Plänen des Sienesen Lorenzo Maitani in Arbeit, seit 1347 von dem aus Florenz gerufenen Andrea Pisano und seiner Schule durchgeführt worden. Das Ergebnis lautet: Wende des Stilgefühls von einer hochmittelalterlich unentschiedenen, in byzantinischen Wurzeln Jahrhunderte alter Goldschmiedetraditionen verklammerten Bildform — die im Grunde weder Relief, weil ohne eigentlichen Binnenraum, noch Flächenmalerei, weil den graphischen Reiz der verschwimmenden Konturen durch plastische Schwellung brechend — zu der linearen Energie einer Neubildung, die der Wirkungsmöglichkeit des Reliefgrundes Aspekte verleiht, wie sie auch die Kunst eines Giovanni Pisano nicht ahnte. Die Partner heißen letzten Endes: Siena — und Florenz; dort das reiche Erbe der Kultur des Dugento, hier die entschiedene Faust eines jungen, gleichsam von dem Machtgefühl und der geistigen Gespanntheit der Stadt der nächsten Zukunft getragenen Künstlers. Es ist noch einmal das ganze Schicksal einer Domhütte mittelalterlicher Prägung, was sich in Orvieto abspielt.

Denn — echt mittelalterlich schon das Programm. Ein Bild des gesamten Heilsgeschehens — der drei Reiche nach christlich-mittelalterlicher Idee vor, unter und nach der Erlösung — soll die Schauseite eines Domes zieren, als großes Epos über die Wände der Hauptpfeiler gespannt; plastische Kräfte in verschwenderischer Fülle dienen der Architektur, gleich aufwachsenden Blütengarben aus dem Geäst emporsteigender Bäume ordnen sich die Bilder: ein Weltenstammbaum, der ungerührt Leid und Freude zu tragen bestimmt ist wie ein Gewächs der Natur; Verklärung des vegetativen Kosmos. Gehalten hat diesen unpersönlichen Sinn mittelalterlichen Geistes die erste Reihe; die Szenen der Genesis bis zum Jüngsten Gericht atmen den transzendentalen Ton, wie er von den Fassadenwerken des Westens wohl vertraut ist. In schlichten Strophen werden die Erzählungen von der Erschaffung des Weltalls und der Menschen, vom Sündenfall, vom Verhängnis gelesen, mit rührender Stille

umstehen die Symbole der Erde, Baumkronen und Erdschollen, die Einzelszenen wie in einer Miniatur des elften Jahrhunderts. Es grüßt der Schlußakkord einer großen Reihe: die unerbittliche Durchdrungenheit von der Allgewalt dieser Dinge wurde zuerst so geformt in Hildesheim am Anfang des elften Säkulums. Die große Einsamkeit der mittelalterlichen Seele beendet hier in Orvieto dem Sinne nach, was dort einmal — man darf an Meister Wilhelm von Modena als Staffel dieser Reihe denken — zuerst formuliert wurde. Ein Neues setzt unmittelbar daneben an: die Folge der Reliefs aus der Lebensgeschichte Christi. Thematisch Erfüllung einer Verheißung; in der Form Andrea Pisanos und seiner Werkstatt ein Manifest. Vielleicht darf man einen Augenblick fragen, ob etwa den Nachfolgern eines Franziskus diese Vita Nova des neuen Bundes, der Evangelien und Marienlegende mehr zu sagen vermochte als die unpersönliche Tragik des alten Bundes. Im Schrifttum der Zeit und des Landes Italien wären Parallelen zu finden. Für den Weg der Kunst liegt der Entscheid aber schließlich nach anderer Richtung. Liegt in dem höheren Maß persönlichen Willens und der tieferen Empfindsamkeit für Gesetze einer klaren Bildform, die in Andrea Pisano mit Ansprüchen eines künstlerischen Wollens erscheinen, das aus dem Werk Giovannis die souveräne Folgerung zieht: Loslösung der Einzelheit aus dem überpersönlichen Gesetz eines Flächenstils. Die geniale Einordnung der Bilder aus dem Marienleben in die medaillonartigen Umrankungen des Geästs, der engere Kontakt der bildnerischen Totalität, der damit kompositorisch erreicht wird — gegenüber den gleich Bronzeplatten zu Seiten einer als Ranke geformten Längsleiste übereinandergebreiteten Reliefs Maitanis — die klare Trennung zwischen Geschichte und Beiwerk — all das verrät nicht nur die Erfahrung einer werkkünstlerisch hochgeschulten Überlieferung — Andrea hat in Pisa seine Laufbahn als Goldschmied begonnen und sich, ehe er in Orvieto erschien, durch die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums zum entscheidenden Mann seiner Zeit erhoben —, sondern darüber hinaus den stärkeren Willen einer Gesinnung, die nicht mehr restlos bereit, einem höheren Willensgesetz namenlos zu dienen. Die Formulierung mag einseitig klingen, die Tat ist nicht anders zu werten. Was sich in Deutschland mit Peter Parler und seinem Kreis, in Frankreich mit der Vorstufe Claus Sluters vollzieht, geschieht zuerst auf dem Boden Umbriens innerhalb gotischer Plastik: Setzung des Einmaligen über das Allgemeine. Die Lehre der Mystiker, daß das Heil nur innerhalb der eigensten Person zu erleben sei und damit die letzte Konsequenz mittelalterlichen Denkens: alles und nichts in der einmaligen Gnade der Person, ist in dieser Zeit Gemeingut der Nationen geworden — daran sei erinnert.

Andrea Pisanos Werk, das mit dem Datum Orvieto zum Teil vorweggenommen wurde, gründet in Florenz. Über die Tragkraft dieses Bodens, auf dem Santa Croce stehen und der Dom, wo Giotto schuf, braucht nichts gesagt zu werden. 1330 rufen die Florentiner den kaum Vierzigjähigen zu einer Aufgabe, die wieder einmal diese Stadt eines höchsten künstlerischen Ehrgeizes allgemein in Atem hielt: die Erztüren für das Baptisterium (Abb. 490, 491), mit denen

man der altehrwürdigen Pisa sich zur Seite zu stellen ersehnte. Man hat diese Tür als das erste Großwerk der Renaissance bezeichnet — es ist das erste Monumentalwerk einer freien künstlerischen Individualität auf dem Gebiet der mittelalterlichen Plastik. Vorangegangen ist die Kunst Giovanni Pisanos und der Stil Giottos; daß Giotto selbst als Architekt und Bildhauer am Campanile des Doms tätig war (Abb. 489), wo ein ähnlicher Gedanke wie in Orvieto das Bildprogramm erfüllte, ist nicht zu vergessen. Die Hand Giottos, d. h. die Idee der neuen Bildkonzentration, ist für Andrea wohl entscheidend gewesen. Der Tenor seiner Szenen auf der Baptisteriumtür ist der Tenor giottesker Erzählung: in klarer, knapper Sachlichkeit vollziehen sich die Bilder aus der Heilsgeschichte, umrahmt von der großen Ruhe einer Raumphantasie, welche die letzten Ängste einer Verpflichtung an die unbegrenzte Unendlichkeit des hochmittelalterlichen Planes überwunden hat. Der Fluß der Liniengefüge in diesen figurensparsamen Bildern und die Fülle der Gesten könnte wohl auf anderen Gebieten im Westen wiedergefunden werden: in der Pariser Miniatur des vierzehnten Jahrhunderts; die Kraft und das Gefühl für die Prägnanz einer Bildfolge, die gleichsam die Leitgedanken der Heilsgeschichte auf seine Brennpunkte zusammenzieht, sind nur mit dem Arena-Zyklus Giottos vergleichbar. Das ist der Stil der zweiten Phase des Gotischen, die andere Einstellung zum Tatsächlichen, als es die Erben des Romanischen sahen. Gemeinsam bleibt der heroische Geist gegenüber der Idee der Welt. Denn die hochgemute Daseinslust dieser Kunst fügt sich in ein höheres Band williger Verbindlichkeit an ein außergewöhnliches Gesetz; noch entscheidet die Lust, nicht der Gedanke. Gleich einem Symbol umspannt das altgewohnte Motiv der gotischen Vierpässe die glühende Lebendigkeit der Geschöpfe Andreas.

Der nächste Erbe dieser Kunst des großen Florenz mit dem Prunk seiner Kosmatenwerke am Dom ist Orcagna. Sein Hauptwerk, der Tabernakel zu Or San Michele in Florenz, darf als eine Endsumme der künstlerischen Resultate seiner Vorgänger interpretiert werden. Das gesucht feine Gefühl für werkkünstlerische Qualitäten: im Material mit der meisterhaften Auswertung der durch die Kosmaten groß gewordenen handwerklichen Sicherheit in technischer Hinsicht, in der Ornamentik mit einer bis auf die byzantinische Quelle zurückreichenden noblen Haltung des Schmuckwerkes ist ebenso ohne die Florentiner Werkstätten nicht erklärlich, wie der Figurenstil Orcagnas, sein Geschmack an den großen, einfachen Zeichnungen der Binnenform in Gewand und Gesicht und wie vor allem die kompositorische Übersichtlichkeit und das Wohlausgeglichene seiner Szenen ohne Andrea nicht gedacht werden könnte. Was über Andrea hinausgeht, ist die größere Kühnheit des Plastikers, in Tiefe und Weite mit seinen Formen sich auszudehnen, und etwa das erhabene Gefühl für die Schönheit einer Umrißlinie: die Madonna in der Glorie und die schwebenden Engel auf der Rückseite des Tabernakels (Abb. 492).

Diese Auswirkung der florentinischen Kunst überschattet in der zweiten Hälfte des Trecento die lombardischen Ateliers. Wohl waren im Norden auch

vor der Jahrhundertmitte eigene Ansätze vorhanden: in Venedig die Ausläufer einer eklektisch gewordenen byzantinischen Kunst, in Ferrara bedeutende Einflüsse vom Westen her, die sich in der schönen Domfassade geltend machen. Alle diese Unternehmungen erheben sich, ähnlich wie in der schon erwähnten Grabmalplastik, über den Stand eines handwerklich hochentwickelten Formalismus in seltenen Fällen, zu denen vor allem die freche Reiterfigur des Can Grande inmitten der Skaligergräber in Verona zu zählen wäre. Erst in der Spätzeit des Jahrhunderts befindet sich die Kunst der örtlichen Ateliers, vor allem der Venezianer, auf achtbarer Höhe: der Hochaltar zu San Francesco in Bologna von den Brüdern Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne (Abb. 493) oder die Dogengräber in San Marco. Die sichere Leichtigkeit all dieser recht fruchtbaren Künstler zeigt, noch ehe an die unmittelbaren Nachfolger im Quattrocento zu denken ist, wie stark dem Land Italien das plastische Gefühl Eigentum und Übung immer war.

Den Abschluß der italienischen Reihe möge der letzte Große unter den Pisanern bilden: Nino. Sein Schaffen geht noch bis in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zurück — der Zeit nach; dem Sinne nach wird man die lyrische Note seiner fast eklektisch weichen Form — die Lünette mit dem Martinrelief in Lucca — als den notwendigen Gegenpol zu der lauten, kraftbewußten Vitalität der Florentiner und als Vollendung einer Linie empfinden dürfen, die im Schoße der alten Pisaner entsproß. Ninos Madonnen, vorab die unendlich schöne Büste der stillenden Mutter in der Maria della Spina in Pisa (Taf. XXXII), haben an Reichtum seelischer Stille gewonnen, was sie an monumentaler Kraft gegenüber ihren gewaltigeren Vorläuferinnen nachstehen. Ein Frauengeschlecht voll geräuschloser Isoliertheit, wie es bisweilen durch die Welt geht in den großen Schatten einer vergangenen Weltstadt. Aber auch Ninos Fühlsamkeit kann nicht als Renaissance bezeichnet werden; sie ist dem zitternden Hauch nächst verwandt, der über den Madonnenbildern der burgundischen Schule oder der Stimmung kölnischer Malereien in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts liegt. Alle Sinne einwärts gerichtet träumt ein schönes Geschlecht von Gottesminne, die ihm nicht mehr heroische Tat, sondern lautlose Fügung — der Wirklichkeit blutfarbene Schatten spielen über sein Gesicht.

Die Geschichte gotischer Bildnerei innerhalb der beiden Randländer — England und Spanien — erscheint vorerst innerhalb der Gesamtentwicklung nicht stärker als eine Episode. Entgegen der Baukunst erweist sich die Bildnerei Englands durch das ganze dreizehnte Jahrhundert als eine Auseinandersetzung mit den Kathedralhütten jenseits des Kanals — nicht denkbar ohne diese. Wohl ist das erhabene Heldentum eines ritterlichen und schönen Menschengeschlechtes in den berühmten Engelreliefs von Westminster und Lincoln voll eigener Züge, die — wie etwa die Reliefs der Bamberger Papsttumba — dem Idealstil des dreizehnten Jahrhunderts weitere Tiefe und Färbung geben, aber der Geist ist — wie zu Bamberg — der des nordwestlichen Frankreich. Und das Maß plastischen Eigenlebens, das einem Portal wie der Stephanspforte in

Paris, der Pforte der Vierge dorée in Amiens klassische Bedeutung verleiht — die Äquivalenz der Künste —, wird in dieser ornamental empfundenen und gewollten Kunst nicht geschaut. Das große Atelier von Wells, das durch das ganze dreizehnte Jahrhundert eine Schar von Säulenstatuen erschuf, läßt das noch deutlicher bewußt werden.

Die spezifisch englische Note lautet Exeter: die kühnen Figuren der thronenden Könige und Ritter in den unteren Nischen der Westfassade (Abb. 274), entstanden um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, das ist Zeitgut stärkster Prägung. Es scheint, daß auf dem Gebiete der Grabmalplastik (Abb. 280) diesem höchst eigenwilligen Wirklichkeitsgefühl, dieser in kühnen Posituren und Überschneidungen, in malerischer Weichheit der Drapierungen und rauschender Fülle des Ornamentalen sicher auftretenden Bildnerei vorgearbeitet wurde. Jedenfalls ist mit dieser Welle für den Gesamtverlauf der spätgotischen Bildnerei Englands ein nicht minder bedeutsamer Ausgangspunkt gegeben, wie ihn für Deutschland wenig später die Parler-Hütte bedeutet. Zwischen der phantastischen Wirklichkeit des Kaisers in Mühlhausen (Abb. 476, 477) und einigen Königsfiguren in Exeter wären Brücken denkbar, die fester begründet sein könnten als auf der reinen Parallelität der Zeitläufe. Namentlich wenn man an verwandte Abfolgen denkt: in Deutschland das Verhältnis des Figuralen am Schönen Brunnen zu Nürnberg zur Prager Hütte, in England die mit dem Nürnberger Werk etwa gleichzeitigen thronenden Königsfiguren der Westfront von Lincoln (1380) als eine Folge des Exeter-Stils und dessen endliche Ausläufer in dem figurenüberfüllten Lettner Heinrichs V. in Westminster (um 1420). Letzterer gleichzeitig ein prägnantes Beispiel für die bildnerische Massenproduktion des englischen fünfzehnten Jahrhunderts, die mit ihren Alabasterfiguren den ganzen Westen Europas bis an die Pyrenäen bevölkerte.

Wie England im dreizehnten Jahrhundert hinsichtlich seiner Bildnerei nach Nordfrankreich gravitiert, so ist es in Spanien das Midi, das die Welle der Isle-de-France fortleitet. Zeitweise schichten sich französische und italienische Formen übereinander. So z. B. bei den prachtvollen Apostel- und Königsstatuen und den Reliefs aus dem Heiligenleben in der Kathedrale zu León, so ferner in dem in Spanien weitverbreiteten Typ der Wandnischengräber mit seinen Relieffolgen. Seit dem vierzehnten Jahrhundert scheint sich dann die Hauptaufgabe der spanischen Bildnerei mehr auf den Innenraum zu konzentrieren: mit den gewaltigen Mauern der Retablos, d. h. der schiffhohen Altarwände, die eine farbenüberglastete Plastik von oben bis unten ausfüllt. Sinn für berauschende Massen, wo das Einzelne überhaupt untergeht in der Orgie südlicher Schmuckpracht — die nächste Parallele wäre die Genesis des Platereskstiles in der Architektur —, so erscheint die Bildnerei spanischer Spätgotik in den Altären zu Burgos, Palencia, in der Kartause zu Miraflores oder in den exotischen Phantasien zu Belem (Abb. 366).

DIE WERKKUNST

Eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Problem mittelalterlicher Formgesinnung hätte mit der Werkkunst zu beginnen, als der künstlerischen Tatsache, die, mit dem Volksleben des Mittelalters am engsten und unmittelbarsten verwachsen, das Gesicht des mittelalterlichen Menschen am reinsten ausgeformt zeigt, innerhalb der die besondere Note des Bauherrn oder Bestellers mit dem allgemeinen Zug einer aus dem inneren Sinn der Gesamtkultur hervorgegangenen Nötigung immer verbunden bleibt.

Es fällt einer Zeit, die zwischen „angewandter Kunst", „Kunstgewerbe" und „Werkkunst" literarisch unentschlossen schwankt, schwer, jenseits romantischer Tendenzen vom werkmäßigen Arbeitsbetrieb des Mittelalters auch nur andeutende Vorstellungen zu geben. Mit dem Seitenblick auf Renaissance und Akademie ist es nicht getan, wenn schon der starke Faktor, daß Kunst im Mittelalter niemals in einem Grade, wie in der Renaissance, bewußte Angelegenheit einer bestimmten Klasse war, zu den historischen Elementen einer richtigen Erkenntnis mittelalterlichen Geistes gehört. Der reine Gegensatz spiegelt sich in Kulturen, deren Wesen im akademischen Aufbau künstlerischer Erziehung und künstlerischen Schaffens liegt — historisch am reinsten ausgeprägt etwa in der Hofkunst Ludwigs XIV. von Frankreich.

Was unter Werkerziehung des Mittelalters verstanden wird, wurde anläßlich der Darstellungen über gotische Baukunst umschrieben (vgl. S. 20). Die Bauhütte als Mittelpunkt, Wiege und Ende des gotischen Baumeisters ist das geläufigste und in sich geschlossenste Symbol mittelalterlichen Schaffens. Keineswegs aber das alleinige. Wenn das späte Mittelalter dem Hüttenmeister eine Ausnahmestellung unter den Gewerken einräumte, eine Stellung über den Zunft- und Handwerkerverbänden, so liegt darin nur die Achtung vor dem Generalanliegen der Zeit, dem Bauwerk, nicht aber eine Achtung vor deren besonderen Trägern ausgesprochen — Achtung vor dem Werk, nicht vor der Person. Das begründet die starke Unterscheidung gegenüber dem höher persönlichen Kult des Künstlers, wie ihn die Renaissance gelegentlich kennt; eine Unterscheidung — nicht ein literarisch äußerliches Programm zum Unpersönlichen. Das Erwachen des Individuums war der Gotik nicht fremd, am wenigsten in Italien; der Weg zu ihm ergab sich als notwendige Folge der gesteigerten Aufteilung der Kräfte im freien Leben mittelalterlicher Stadtluft.

Die Grundlage der mittelalterlichen Werkkunst bis in spätgotische Zeit ist die soziale Struktur der Handwerksbasis. Was immer wieder mit Bewunderung,

mit Erstaunen gesehen wird, was immer wieder — und ganz müßig — als vorbildliches Programm moderner Handwerkserziehung hingestellt wird, ist Werk der Hände im wörtlichsten Sinn einer alles bestimmenden Erfahrung: Umfang technischen Könnens und technischer Exaktheit, ohne grundsätzlich in artistische Eklektik aufzugehen — bezeichnenderweise sah das Kunstgewerbe des neunzehnten Jahrhunderts in der eklektischen Sonderung der Spätgotik das leuchtende Vorbild, wie Victor Hugo (Notre-Dame de Paris) die Extravaganzen spätgotischer Floskel für Mittelalter schlechthin hielt. Handwerkliche Grundlage erzeugte die Sicherheit einer geschmacklichen Erfindungsgabe, die sich in all ihren Formen eines Sinnes mit ihrer Zeit, nicht mit einzelnen Ständen ihrer Zivilisationsstufe weiß. Von der Namenlosigkeit des mittelalterlichen Künstlers war die Rede — wie hätte in einer nach der Seite künstlerischen Bewußtseins so wenig interessierten Zeit wie dem Mittelalter das Kunstwerk mit erschütternder Stimme zu barbarischen Zeitgenossen reden sollen, wenn es nicht dem Schaffenden Ziel und alleiniges Wissen blieb.

Die besondere Klangfarbe gotischer Werkkunst gegenüber dem Romanischen wurde durch die wachsende Verzweigung der Lebensansprüche bei den europäischen Nationen nach den Kreuzzügen bestimmt. Die Gipfelung der künstlerischen Interessen und Kräfte auf das Sakrale blieb vorerst bestehen, wie innerhalb romanischer Kultur, aber die Völker und Menschen gaben sich auf die Dauer nicht mit dem Sakralen allein zufrieden. Der Abstand gegenüber dem Magischen eines mit goldenen Schreinen schimmernden Kathedralraumes verringert sich — bis zur Wünschbarkeit einer relativ homogenen Umgebung des eigenen Lebens. Der nächstbeste Handelsherr oder Bürger einer flandrischen oder lombardischen Stadt des Trecento lebt in aufwendiger und anspruchsvoller gepflegter Behausung als ein deutscher Kaiser des elften Jahrhunderts in der rauhen Monumentalität seiner Pfalzen. Die Geschichte der Formwandlung von Burg zu Schloß hatte auf den treibenden Willen der Bauherren zu gesteigerter Einmaligkeit und Verbindlichkeit ihres Milieus hinzuweisen, die Geschichte der Werkkunst ist das Spiegelbild dieser Vorgänge. Es genügt, der nun auf die Träger der Aktion gestellten Vorgangsschilderung irgendeiner Miniatur des dreizehnten Jahrhunderts, wie sie sich im sogenannten Gebetbuch Ludwigs IX. von Frankreich (Abb. 547) finden, ein Blatt aus dem reichen Stundenbuch des Herzogs von Berry in Chantilly von der Wende zum fünfzehnten Jahrhundert (Abb. 555, Taf. XXXVII) gegenüberzustellen, um den Gegensatz zu schauen: dort das Bleibende der Aktion, hier die erschöpfende Schilderung der wechselvollen Umstände. Daß frühgotische Mobiliar seltene Ausnahme, spätgotisches ein zahlreiches und in seinen Typen stark variiertes Gut darstellt, daß dagegen Frühgotik einen bestimmenden Stil der Flächenkunst in seinen Glasfenstern besitzt, den die Spätgotik nur noch aufzulösen versteht, all das liegt nicht bei der zufälligen Statistik überlieferter Werke, vielmehr innerhalb der notwendigen Verkaufslinie wachsender Lebensweiten zu einem kosmopolitischen Ideal.

Die Kathedrale wird — das bestätigt jedes Inventar, jeder Reisebericht mittelalterlicher Zeit — zum lebenden Museum im vollen Wortsinn; nicht nur den zeitweiligen Kultraum, vielmehr den Bezirk gemeiner Versammlungen und Feste, das ersehnte Einmalige gegenüber den Formen des Alltages will das Volk hier wissen. Die ungebrochene und hemmungslose Kräftigkeit der mittelalterlichen Seele scheut sich nicht, den Raum des Mysteriums gelegentlich mit frechem drolatischem Witz, mit Vagantenparodie und entbundener Sinnlichkeit zu erfüllen. Nicht aus der literarischen Kraftlosigkeit eines dadaistischen Gelächters — als ein verbürgtes und verlangtes Recht fordert das mittelalterliche Volk den Kathedralraum für seine Eselsfeste und Narrenprozessionen, und die Serenitas der Ecclesia weiß mit Augustinus solch Naturspiel erhaben zu tragen. Sakrales und Profanes stehen durch die drei Jahrhunderte gotischer Form im Stoff- und Ideenkreis dicht beieinander; Liebesszenen auf einem liturgischen Gerät (Abb. 501) bedeuten der heiteren Sinnlichkeit sich umfriedet wissender Menschen so wenig Trug, wie noch heute gesundes Bauernempfinden an den derben Zoten eines Steinmetzwitzes im Ornamentspiel einer Kathedrale Anstoß nimmt.

Inhalt und Umfang der geistigen Vorstellungen und Interessen des Mittelalters, das große Bilderbuch des mittelalterlichen Menschen: sie sind nirgend anschaulicher ausgebreitet als im Motivschatz der gotischen Kleinkünste, der wahrhaft dem Laden eines Balzacschen Antiquars gleicht. Die Äsopsche Fabel, die spätantike Novelle, der aufgehäufte Sagenstoff der Völkerwanderungen, das Märchen des Orients und der eigenen Landschaft, der Physiologus als Hauskalender magischer Naturvorstellungen; der Schatz mittelalterlicher Legenden und Mirakel und das große „Speculum humanae salvationis", dessen Tenor wie der geheimnisvolle Triangel eines Zauberbuches alles beherrscht, sie alle erscheinen dieser Welt gleich bedeutsam und gleich berechtigt, geformt zu werden. Das ideale Gebäude der Kathedrale duldet sie mit naturhafter Gelassenheit — die schwüle Relation der Sinne auf ein Geistiges ist Episode des Gotischen, das die „Mär vom dummen Teufel" erfand, nicht Wesen. Dem Tragischen eines „Spiels von den letzten Dingen der Welt" setzt die Frühgotik die Komik einer Vagantenposse von Peter Squenzschem Humor entgegen, und erst die vibrierenden Nerven spätgotischer Völker erheben das Spiel vom Totentanz zum Mittelpunkt ihrer Sensationslust.

Arbeitsbetrieb und technische Voraussetzung stammen aus den alten Lehrstätten der mittelalterlichen Handwerkskultur: den Klöstern. Antike Arbeitsspezialisierung bei den Goldschmieden, den Elfenbeinschnitzern, den Erzgießern, den Glasern, den Seidenwebern war dort über Jahrhunderte geborgen geblieben; noch zu Beginn des zwölften Jahrhunderts weiß der Mönch Theophilus in seiner „Schedula diversarum artium" für ein wohlgelungenes Werk kein höher Lob als den Ausruf: sic habet Graecia — so wird es bei den Griechen (d. h. in Byzanz) gehalten. Die Loslösung der Handwerksverbände von der klösterlichen Organisation, die im dreizehnten Jahrhundert vollendete Tat-

sache wird, ändert an der Grundverfassung nichts, Gilde und Zunft bleiben werkmäßig auch weiterhin in ihren Grenzen gebunden, der Dilettant ist innerhalb der Gotik ein unmöglicher Gedanke. Die Geschlossenheit der hochspezialisierten Gewerbe wächst, seitdem an Stelle großer Klöster die große Stadt tritt: Paris als Mittelpunkt der Elfenbeinschnitzer und Miniaturenmaler, Arras später als Zentrale der Bildwirker, Köln für die Bortenschläger, Genua und andere Städte Italiens für die Seidenweber. Aber auch bei den übrigen Gewerben gehen städtische Kultur und die Vielseitigkeit der Ausbildung wie der Werkvorgänge Hand in Hand, besonders wenn Materialvoraussetzungen oder Lehrtechnik lokal gebunden auftreten wie bei den flandrischen Bronzegießern oder schlesischer Zinnverarbeitung. Von primitiveren älteren Handwerken spalten neue ab: die Schreiner und Möbelschnitzer von den Zimmerleuten, die Ledertechniker, Pergamentmaler, die Stempelschneider und Punzierer von der aus dem Gerberhandwerk entstandenen klösterlichen Buchbinderei. Am engsten mit der breiten Volksschicht verbunden und von Stadtluft am wenigsten berührt bleiben die Keramiker, das innerhalb der Gotik anscheinend am geringsten spezialisierte Handwerk — gleichzeitig dasjenige, an dessen Werkformen der allgemeine Ausdruck einer Stilgesinnung als Volksgut etwa am reichsten ersehen werden könnte.

Das Problem des Gesamtkunstwerkes als einer künstlerisch einheitlichen Durchdringung jeder Form ist innerhalb der Gotik mit der Kathedrale gelöst worden; höhere Einheit, als sie etwa die Pracht eines Ordo, eines Mysterienspiels oder einer Reliquienprozession nach Seiten der Wort-, der Bild- und der Tonkunst darzubieten vermochte, erwuchs nie auf volklicher Basis — die höhere Form einer Renaissancebühne und die vielseitigere Hofkunst einer „fête champêtre" ruht nicht mehr auf dem breiten Sockel gemeinsamer Anteilnahme, die dem armen Überrest eines mittelalterlichen Passionsspiels heute noch breitere Tragkraft einräumt als einem hohen Kunstwerk. Dieser Gradmesser der Intensität künstlerischer Kräfte und Wirkungen — von denen ein Schatten in jeder sogenannten Volkskunst fortlebte bis ins neunzehnte Jahrhundert — ist für das Bild von der Gotik wichtig, das den Begriff „l'art pour l'art" so wenig kennt wie den Typ des europäischen Sammlers. Erst im Auflösungsstadium gotischer Welt werden in den Herzögen von Burgund oder im Kaiser Maximilian die Vorläufer und Zeitgenossen des Sammlers der Renaissance geboren, erst an ihren Höfen wird ein neues, exklusives Ideal eines höher gewerteten Gesamtkunstwerkes gedacht und zeitweise erfüllt.

Der Zeitstil gotischer Werkkunst unterscheidet sich vom Romanischen nicht nur jeweilig durch die formalen Ausdrucksmittel, sondern grundsätzlich durch den unendlich erweiterten Horizont der Aspekte. Das Formgefühl gegenüber dem Ornament, dessen keine Werkkunst in alter Zeit zu entraten gewillt ist, wird grundsätzlich eine neues, nicht bloß nach der Seite der Motivwahl. Die Strebungen nach Klarheit und Prägnanz des tektonischen Aufbaues, die in dem Werdegang des Knospenkapitells das Sinnbild gotischen Formwillens

erzeugten, bauen das gotische Gefäß, formen Gitter und Beschläge, erfinden den vielgestaltigen Schatz liturgischer Zierstücke. Die Tendenz lautet: Einheit des Vielfältigen. Als Ausdrucksvereinheitlichung wird es gedeutet werden müssen, daß im nordischen Kathedralraum die Wandmalerei im gleichen Maße verschwindet, in dem die irrationale Wand der Glasfenster anschwillt; Ausdruckseinheit bestimmt die Vorherrschaft tektonischer Formen aus dem Bereich des Sakralbaues auf dem Gebiete profaner Möbelkunst der Spätgotik oder den sakralen Flächenstil einer Bildwirkerei, deren Inhalte sich längst in den Dienst der profanen Schmuckabsichten stellten.

Es wird sich empfehlen, zunächst dem Verlauf eines Arbeitsgebietes zu folgen, das im Romanischen mit Vorzug als Sonderaufgabe klösterlicher Schulen betrachtet wird, und das umgekehrt im Gotischen reines Laienwerk geworden ist: die Elfenbeinschnitzerei (Abb. 497—501). Der Umfang an gotischen Elfenbeinwerken ist statistisch sicher größer als innerhalb der vorangehenden fünf Jahrhunderte vom achten bis zum dreizehnten Säkulum — obschon die Hauptgruppe gotischer Arbeiten fast ganz dem vierzehnten Jahrhundert zufällt —, die künstlerische Bedeutung erlaubt nur selten, gotisches Elfenbein neben die Höhe frühmittelalterlicher Werke zu stellen. Und es ist vielleicht kein Zufall, daß die höchste künstlerische Qualität im ersten Jahrhundert gotischer Kultur, im dreizehnten, erreicht wird: mit den wenigen noch erhaltenen Stücken aus nordfranzösischen Hütten, wie der Krönung Mariä (Taf. XXXIII) oder der bester antiker Kleinkunst ebenbürtigen Gruppe von einer Kreuzabnahme im Louvre (Abb. 498). Wären nicht die etwa gleichzeitigen Reliefs der Stephanspforte von der Pariser Kathedrale (Abb. 392), wäre nicht die hochgotische Monumentalplastik von Amiens (Abb. 378ff.) erhalten, so würde diese Kleinkunst allein hinreichen, um einen Maßstab von der Weite klassisch französischer Bildnerei zu vermitteln. Die Herkunft ist unbestimmt, die Wahrscheinlichkeit spricht für Paris — die Stadt der Elfenbeinschnitzer im vierzehnten Jahrhundert. Es ist nicht ohne Belang, daß die Künste, denen das Mittelalter besondere Beachtung schenkte — Elfenbeinschnitzerei, Schmelzarbeit, Bildwirkerei und Miniaturmalerei —, gerade in der Stadt, „die jetzt alle Geister um sich versammelt", wie ein zeitgenössischer Ausspruch des dreizehnten Jahrhunderts besagt, mit Vorzug behandelt wurden, denn ihnen blieb durch das ganze Mittelalter am ehesten der Nimbus des vorzüglich Kostbaren anhaftend.

Die gegenständliche Statistik der Pariser Elfenbeinarbeiten zeigt denn auch die exklusive Stellung dieser Kunst: Klappaltärchen für bevorzugte Weltreisende, Geräte eines höfischen Luxus, wie Spiegelkapseln, Schmuckkästchen (Abb. 501), Spielsteine — beherrschen das Formrepertorium. Versippung von kirchlichen und weltlichen Ideen und Stoffen ist bezeichnend; Minneszenen und Legendenbilder, Passionsdarstellungen auf Hausaltärchen und Bilder aus höfischen Gesellschaftsspielen (Abb. 500) gehen nebeneinander. Das künstlerische Ansehen wird anfänglich durch ziemlich engen Anschluß an das Form-

gefühl der Monumentalplastik gekennzeichnet. Werke des späten dreizehnten Jahrhunderts, wie das Diptychon von Soissons im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 497), das bedeutendste frühe Stück dieser Gattung, unterscheiden sich vom Kathedralrelief nur im Maßstab. Erst der offenbar beträchtlich umfangreichere Betrieb des vierzehnten Jahrhunderts entwickelt einen eigenen Stil, der etwa nach der Seite malerisch verschärfter Reize einer erzählungsfrohen Reliefbildnerei und endlich nach graphischer Verfeinerung der Umrisse bis zur Silhouettenwirkung durchbrochener Hintergründe gerichtet ist; ein bezeichnendes Stück dieser Art besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin in der schönen Kurvatur eines Bischofsstabes (Abb. 499). Die Werke profanen Inhalts erscheinen meist weniger anspruchsvoll hinsichtlich künstlerischer Geformtheit, die leicht fließende Linie des dreizehnten Jahrhunderts wirkt in ihnen länger nach; vgl. die Spielszenen der Schreibtafeln im Louvre aus dem späteren vierzehnten Jahrhundert (Abb. 500). Die Pariser Elfenbeinschnitzerei versiegt mit der wachsenden Macht des burgundischen Reichs im frühen fünfzehnten Jahrhundert; gleichzeitig erhebt sich die Werkstatt der Künstlerfamilie Embriachi in Venedig, dem alten Lager des morgenländischen Rohproduktes, zum Mittelpunkt einer sehr ausgedehnten Produktion, die viel kulturgeschichtlich Bedeutsames — als ergiebigste Motivquelle für den Bilderkreis gotischer Romane und Erzählungen von Pyramus und Thisbe bis zur Griseldis —, wenig künstlerisch Wertstarkes überliefert hat.

Die alte, aus der germanischen Heldensage bekannte Vorzugsstellung der Goldschmiede im Ansehen mittelalterlicher Handwerke vermag durch die ganze Zeit gotischen Stils den Glanz ihrer romanischen Bedeutung zu erhalten (Abb. 502—510). Keine andere Gilde — etwa von der erst mit der Gotik entsprungenen Zunft der Möbelschreiner abgesehen — wußte den Sehnsüchten des Stils nach verklärter Bereicherung der mittelalterlichen Vorstellungen besser zu dienen. Die überlegene Zucht, die sich in der grundsätzlichen Abkehr von der bunten Vielheit romanischer Farben zugunsten der vereinfachten Akkorde durchleuchtender Silberschmelze und der graphischen Einheit der Silbertreibarbeiten ausspricht, gehört zu den großartigsten Tatsachen gotischer Kunst — eine ebenbürtige Parallele wäre der annähernd gleichzeitig sich vollziehende Übergang vom rhythmischen Tonrausch romanischer Musik zum Melodischen gotischer Sonaten.

Anwendung durchscheinender statt pastoser Glasflüsse auf leuchtendem Silbergrund, der nun als Dominante den Eindruck unwillkürlich beherrscht, während der farbige Akkord erst in zweiter Ordnung mitklingt, begegnet am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Siena. Zeitlich am nächsten unter den Hauptwerken stehen oberrheinische Arbeiten, denen das Baseler Silberkreuz im Berliner Schloßmuseum (Abb. 506) zugezählt wird. Frankreich hat erst mit den Sockelbildern der Madonna der Johanna von Evreux (1339; vgl. S. 104; Abb. 504) ein umfängliches Silberschmelzwerk aufzuweisen, gleichzeitig mit der reichsten italienischen Arbeit dieser Gattung, dem Reliquiar des Ugolino

da Vieri im Dom zu Orvieto (1338). Seit der Mitte des Jahrhunderts treten die Pariser Arbeiten an die erste Stelle, sie behaupten ihr hohes Ansehen bis in das fünfzehnte Jahrhundert, aus dessen Frühzeit in dem „Goldenen Rössel" zu Altötting in Bayern (Abb. 507) ein Meisterwerk spätgotischer Goldschmiedekunst erhalten blieb. Unter den spätgotischen Prunkgeschirren zeigen weitaus das Köstlichste die Wiener Schmelzbecher (Abb. 509), die als Erben der oberrheinischen Schmelzkunst gelten.

Die Formwandlung im Aufbau liturgischer Geräte ist allgemeine Tatsache. Geringer wird die Zahl der Reliquienschreine, einfacher ihr Bau. Der Körper behält nur noch in der Frühzeit das alte Gepräge verkleinerter Münster (Gertrudenschrein in Nivelles); die Schreine des vierzehnten nähern sich enger den Kastenformen von mit getriebenen Reliefs verzierten Behältern (Markusschrein auf der Reichenau, 1315). Gleichzeitig rücken in den Vordergrund die getriebenen Einzelfiguren und Büsten, die Baldachine und Altaraufbauten, die in Spanien mit den Kustodien zum Ansehen besonderen Prunkes sich ausbilden; endlich die unerschöpflichen Formen für Reliquienfassung und Hostienkult, die Monstranzen, die ein festfreudiges Geschlecht zum besonderen Mittelpunkt seiner Umzüge, Pilgerfahrten und Mysterien erhebt. Die statistische Zahl dieser Werke steht wahrscheinlich kaum hinter der Flut spätgotischer Holzskulpturen zurück, mit denen sie im fünfzehnten Jahrhundert die Massenherstellung in spezialisierten Werkstattbetrieben teilen.

Die Bedeutung des rein Plastischen bei den figürlichen Reliquiaren besteht notwendig nur so weit, wie der Schmuckzweck eines nicht isolierten Gebrauches es zuläßt; selten wagt sich der Bildhauer im Goldschmied so weit vor wie in der Madonna der Königin Johanna d'Evreux, einer Stiftung für Saint-Denis (1339; Abb. 504). Nur in Italien übernimmt das getriebene Bildrelief zeitweise die Führung des plastischen Stils überhaupt: die Silberreliefs des Andrea Ognabene für Pistoia (1316), die den Ausgangspunkt für die Kunst Andrea Pisanos (vgl. S. 94; Abb. 490, 491) bilden. Erst spätgotische Artistik stellt gelegentlich eine Genregruppe wie das Georgsreliquiar aus Elbing im Berliner Schloßmuseum mitten in den gebundenen Stil einer Werkkunst hinein; in der gleichen Zeit, wo die Siegelstecher die strengen Typen der älteren Heraldik mit ihren am längsten monumental gebliebenen Wappenbildern durch die Renaissance ihrer realistischen Meisterstücke verdrängen.

Während das Reliquiar des dreizehnten Jahrhunderts den tragenden oder dienenden Figürchen als Rahmen und Aufbau den Vorzug gibt (Baseler Kreuzgruppe, Abb. 506; Karlsreliquiar in Bologna), wird im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert eine in Architekturformen gedachte oder doch mit ihnen durchsetzte Komposition die bevorzugte Form (Kapellenreliquiar in Aachen, 1361; Abb. 503). Die italienische und spanische Reliquienmonstranz ist meist von überladen pompöser Schwere erfüllt — jedenfalls für nordisches Empfinden; sie wirkt um so köstlicher in den seltenen Fällen, wo der Südländer seine Begabung für das rein Formale ohne

repräsentative Geste schaubar werden läßt, wie in dem Kreuzbaumreliquiar von Lucignano (Abb. 505).

Das profane Gerät, voran Silbergeschirr und Kleinod, verkörpert am deutlichsten die wohlbekannte Ansehnlichkeit spätgotischer Goldschmiedekunst (Abb. 508—510). Die technische Geschicktheit der Treibarbeiten in den Ananas-, Trauben- oder Agleibechern, die aus exotischen Interessen, Sammlerrarität und virtuosen Materialspielereien zusammengesetzten Kostbarkeiten der Kristallschalen, Straußeneibecher, der englischen Maserbecher, der Trinkhörner oder der Tafelaufsätze mit legendenumkränzten Kuriositäten: Narwalzähne, die das Mittelalter vom Einhorn herleitet, gefaßte Fossilien, an die sich Riesensagen knüpfen, sie erfüllen Tresor oder Schauschrank in Rathäusern, Schlössern und Patrizierstuben oder stehen naiv neben altem Reliquiengut im Heiltumsverzeichnis eines Münsterschatzes. Das formal Bedeutsamste spätgotischer Gefäßbildnerei wurde zumeist für ständische Korporationen geschaffen: die gotischen Stücke des Lüneburger Ratssilbers oder das Heer der Zunftkannen in aller Welt.

Flandern und Niederdeutschland begründen den Weltruf der Bronzegießer. Das Geschlecht der Fünten, der Tauf- und Wasserbecken, ist noch von Lübeck bis Breslau in vielen Werken erhalten; die reliefierten oder gravierten Grabplatten flandrischer Gießer (Abb. 512), die Prunkleuchter oder Adlerpulte, die großen Lichterkronen der Kirchen und Rathäuser (Abb. 513, 515) wandern nach England und durch das deutsche Tiefland bis Riga und Nowgorod. Gotisches Gebrauchsgerät in Gelbguß, wie Aquamanilien in Tierform (Taf. XXXIV), Enghalskannen, Leuchter, sind als Dinanderie — nach der ursprünglichen Messingzentrale Dinant an der Maas — nicht weniger weit durch die abendländische Welt verbreitet worden als das schimmernde spätgotische Becken der Nürnberger Messingschlager. Die gleiche Zeit brachte das Zinngeschirr als notwendiges Requisit in die Zunftstube und den bürgerlichen Hausrat; erschuf die phantasiereichen Zierwerke einer besonders gepflegten Schmiedekunst mit ihren Türbeschlägen (Tiroler Astwerkbeschlag im Germanischen Museum in Nürnberg), ihren Truhenschlössern und durchbrochenen Gittern, den Brunnenlauben und der schließlich nur noch auf die Schau eingestellten graphischen Kunst der Eisenschnitte, der Tauschierarbeiten im Handwerk der Waffenschmiede.

Der Umfang frühgotischen Hausrates (Abb. 514, 516, 517) ist schwer vorstellbar; von den an sich nicht stark variierten Typen hat sich zu wenig erhalten. Der technische Aufschwung der Schreinerei, der mit Sägmühle und Rahmenarbeit statt des bis dahin die Möbelkunst bestimmenden Zimmermannes und Drechslers im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts eintritt, wirkt sich voll erst im Spätgotischen aus; der Zeit, die ein bewegliches Mobiliar zuerst eigentlich kennt. Die Kirchenornamentik frühgotischer Parament- oder Bibliothekschränke (vgl. den Brandenburger Domschrank, Abb. 516, 1) wird zunächst im Formenschatz der Truhen gelockert; Niederdeutschland und

Flandern liefern das reichste Material in künstlerischer wie motivischer Hinsicht. Eine im vierzehnten Jahrhundert in den Hansastädten, namentlich Lübeck, besonders glanzvoll ausgebildete, streng gehaltene Schnitzkunst (Abb. 516, 2) muß der beweglicheren Eleganz rheinländischer Tresors und Stollenschränke der Spätgotik weichen; an werkmäßiger Sicherheit der Verarbeitung von Technischem und Schmuckhaftem übertreffen schließlich auch diese die farbigen Vollschränke der süddeutschen Reichsstädte (Nürnberg, Ulm), der Tiroler und Schweizer Werkstätten mit ihren krausen, sattfarbig ausgegründeten Flachschnitzereien (Abb. 517), einer geistvollen Umformung der lombardischen Tarsia, d. h. des Flachreliefschnittes, der noch in gotischer Zeit die Grundlagen für die spätere Intarsiatur erfindet oder vom Orient übernimmt.

Das moderne Bild vom gotischen Profanraum ist bedingt durch den Typenreichtum des spätgotischen Hausrates, der fast allein authentisch überliefert in den Werken spätgotischer Maler vor Augen steht. Sicher spielten Architektur und Wandmalerei im frühgotischen Versammlungssaal, der Dürnitz und Kemnate einer Burg eine erheblich größere Rolle; Wandschrank und Truhenbank, Bocktische (wie noch auf dem Bild Christi bei Simon im Tiefenbronner Altar des Lucas Moser von 1431; Abb. 632) oder Wandbehänge leiten den Stil ihrer Formprinzipien von der gebauten Monumentalität und dem ihm entsprungenen Gefühl für strenge Scheidung von Körperhaftem und Flächenhaftem, mithin vom Frühgotischen, her. Stabilität der Umgebung und ihrer Ausdrucksgesetze bleibt auch im reicheren Bild der Spätgotik bestimmend, denn das Prinzip des eigenen Heims ist die allein mögliche Norm des Wohnens bis weit in die untersten Stände gotischer Kultur. So sehr sich auch gelegentlich der Hausrat spätgotischer Geschlechter mit vergänglicher Zierde erfüllt — Miniaturkassetten verschiedensten Materials, Schnitzereien in seltenem Bein oder Perlmutter, drolatisches Glasgefäß, wie es Waldleute in ihren Hütten aus heidnischer Begehrlichkeit und Erbstücken morgenländischer Formen erfinden (Abb. 519), Töpfergut mit abergläubischen Restformen von vorzeitlichen Gesichtsurnen her (Dreihausener Steinzeugpokal in Kopenhagen, Abb. 511), so eintägig und wechsellaunig die großstädtische Mode des fünfzehnten Jahrhunderts wird, der Raschlebigkeit der Großstädte bleibt in dem langsamen Schritt genügend großer und genügend ihrer selbst bewußt gewordener Landschaften zureichender Ausgleich; auch wenn einmal eine Jacquerie den Gegensatz zwischen Stadt und Land über Nacht zu stürzen versucht. Jedenfalls sind die Lebensformen des flachen Landes im letzten Jahrhundert des Mittelalters zu so intensiver Eigenbildung herangereift, daß sie die Grundlinien der sogenannten Volkskünste bestimmen — in manchen Gauen des Nordens bis heute.

Bestünde innerhalb des Gotischen eine ideelle Trennung zwischen „angewandter" und „freier" Kunst, so müßte die Glasmalerei (Abb. 520—529) notwendig letzterer eingeordnet werden. Denn die Gesetze ihrer Form sind die Gesetzmäßigkeiten einer Monumentalmalerei, nur enger formuliert, strengerer Nötigung folgend. Das Magische jeder Flächenkunst steht im frühgotischen

Glasfenster, das im kompositionellen und farbigen Prinzip vom Romanischen nicht anders verschieden ist als etwa eine frühgotische Skulptur von einer spätromanischen, gleichwertig neben byzantinischem Mosaik oder romanischer Wandmalerei, an leuchtender Glut über diesen ihren auf Reflex und Widerstand abgestimmten Vorläufern.

Der trotz aller Vernichtungen bilderstürmender Zeiten oder Renovationen noch ansehnliche Schatz gotischer Kirchenfenster und Glasscheiben läßt sich im großen in zwei Gruppen scheiden. Die ältere Formrichtung ist auf Buntheit und satte Farbenglut gestimmt, ihre Kompositionen ordnen sich dem Gesetz reiner Flächenwirkung am stärksten unter mit gleichwertigen Reihungen geometrischer Motive: Medaillons, Pässe, mit dem starken und bestimmenden Bildträger gerauteter, geschachter, gleichförmig im Sinne eines textilen Rapportes wiederholter und stark leuchtender Grundmuster. Strahlende Sonne wird im dichten Prisma dieser Farbwände zu magischen Reflexen; die durch tektonische Nötigungen erhöhter Stabilität geforderten Liniengerüste der Teilungspfosten, der Maßwerke, der Windeisen und schließlich der die Felder aufbauenden Bleiruten werden zu gleichviel überlegen gesehenen und raffiniert gewerteten Linienspielen. Das sind die spätromanisch empfundenen Kathedralfenster des Westens: Chartres, Sens, Poitiers (Abb. 520, 521), mit den herrlichen Reihen ihrer Bildmedaillons; das sind ihre nächsten Nachfolger auf deutschem Boden, wie die bilderreichen Fenster der Marburger Elisabethkirche, die ältesten Werke in den Domen zu Köln (Abb. 522, 523) und Regensburg. In Deutschland bleibt die Freude an der tiefen und reichen Skala der Farbwerte bis weit in das fünfzehnte Jahrhundert Norm der Glasmalkunst. Differenzierung und Verfeinerung werden durch Erhöhung der kompositionellen Klarheit erstrebt: Zerlegung des Totaleindrucks innerhalb der riesig gewordenen Fensterflächen in gleichwertige Streifenreihen, Gliederung dieser in ein deutlich geschautes und deutlich erkennbares Oben und Unten; die Heiligenfiguren der dem Beschauer näheren und darum besser sichtbaren Unterzonen überbettet von einfachen oder alternierten Flächenmotiven, überragt von den Lauben kostbar gezeichneter Blatt- und Fruchtgeranke, scheinbar überschattet von den Zierflächen architektonischer Motive: Baldachine, Wimperge, Kapellen (Blumenstein bei Bern, um 1300; Königsfelden, vor 1327; Kapellenfenster im Kölner Domchor, Abb. 522, Taf. XIII). Der formale Ausdruckswille der die Zeitgenossen, sei es als Stifter, sei es als Werkbeteiligte, besonders anspannenden Kunst steigert sich konstant — parallel mit der Kompositionswandlung im liturgischen Gerät bei Monstranzen oder Kustodien — im Sinne solch stärker begehrter Gesamterscheinung; die architektonischen Ausdrucksformen werden intensiver verwertet, die Vorstellung eines gleich dem gotischen Bauwerk emporgerichteten Aufwachsens verdrängt die richtungslose Spannung der älteren Flächen; Sockelbildreihen und bekrönende Friese um ein Zentralmotiv geben der klassischen Form dieser Kunst (Dreikönigsfenster im Kölner Dom um 1320, Abb. 523; Königsfelden, Abb. 526) überlegene Kraft und den

Spätwerken dieser Entwicklung, die bis in das fünfzehnte Jahrhundert reichen (Niederhaslach, Abb. 525), die großartige Einheit überschaubarer Bildflächen. Wie bei den Rautengründen der Silberschmelze bändigt die rhythmisch sinnliche Gewalt der Grundmuster die kühnen Lebendigkeiten eines stets reicher geschauten Bildkonturs (Regensburg, Minoritenfenster im Bayerischen Nationalmuseum, Abb. 527).

Die zweite, jüngere Gruppe ist gekennzeichnet durch Vereinfachung ihrer farbigen Skala zugunsten des durchströmenden Lichtes. Die in romanischer Zeit von den puritanischen Tendenzen der Zisterzienser begünstigte Farblosigkeit und graphische Reizung der Grauscheibe, wo die Linienspiele die Phantasie weiter ausschweifen lassen als vor dem übertönenden Glast der vollfarbigen Fenster, wo die kältere Helligkeit der Räume ernster und strenger zur Konzentration anspannt (Lilienfeld in Oberösterreich, Altenberg bei Köln), bezeichnet im Westen die Anfänge eines neuen, die Wirklichkeit des Lichtes inniger aufnehmenden und allmählich malerisch empfindlichen Sinneserlebens — an Rodins Begeisterung für das weiche Licht der Seinelandschaft und seine Deutung gotischer Profillinien aus diesem (Cathédrales de France) sei erinnert. Es scheint, daß die gotischen Anfänge bis in die Spätzeit der klassischen Kathedralen reichen (Fenster zu Saint-Urbain in Troyes um 1300, Bourges u. a.), die nordfranzösische und englische Glasmalerei (Rouen, Saint-Ouen; York, Kathedrale, Abb. 276, 2) entwickelt diesen Stil bis zu völliger Unterdrückung wandmäßiger Illusion; auf weißen Glasrauten stehen kleine, isolierte Farbscheiben gleich Edelsteinen in der weiten Grundfläche gravierten Silbers. Die Durchstoßung der alten Flächengesetze des Glasfensters — und damit die Auflösung seiner zwingenden Kraft, so reich die Feinheit spätgotischer Farbenreize auch sein mag — erfolgt von hier aus. Sie vollzieht sich kompositorisch mit der Verwischung von Muster und Grund durch landschaftliche oder selbst innenräumliche Szenerien im fünfzehnten Jahrhundert (Nürnberg, St. Lorenz, Kölner Fenster des Meisters von St. Severin), farbig durch die Übersteigerung der Palette mit Überfangfarben und Silbergelb, durch Verzicht auf die weise Beschränkung der trennenden Bleirute zwischen verschiedenen Farbfeldern (München, Frauenkirche, Herzogenfenster des Ulmers Hans Wild); inhaltlich durch Überlastung der gebauten frühgotischen Thematik mit den gesehenen Wirklichkeitserlebnissen der Staffeleimaler. Und so tritt schließlich ein glänzendes Chaos an die Stelle hart- und klargefügter Ordnung — nicht anders als im vielteiligen Gebilde spätmittelalterlicher Territorialmächte. Der Ausdruck konzentriert sich auf die scharfäugig gesehenen Miniaturformen graphischer Auslese — die bürgerlichen Wappenscheiben mit ihren seidenhaft schimmernden Damastgründen stehen am Schluß der stolzen Geschichte dieser hohen Kunst.

Die stilistischen Verlaufslinien formaler Gesetzmäßigkeiten im Reich der Textilkünste (Abb. 530—544) gehen denen der Glasmalerei etwa parallel. Intensität und qualitative Weite der künstlerischen Produktion bezeichnen aber nicht den Anfang, vielmehr die letzte Phase gotischer Wirk-, Webe- und Stick-

arbeit. Diese Entwicklung wird äußerlich durch die gesellschaftliche Wandlung begründet, innerlich dadurch bestimmt, daß die Weber, Bildwirker oder Seidensticker mit den Grundgesetzen einer Flächenkunst in engerer Fühlung bleiben, mit ihr besser haushalten als die Glasmaler der Spätzeit. Der Boden ihrer Invention ist im wörtlichsten Sinn des Begriffes konsistent wie der Bildgrund ihrer Gewebe, die Reizung zu übersteigerter Lichtwertung wurde ihnen — entgegen den Glasmalern — keine Gefahr, und das Handwerk selbst blieb in seinen Spitzengruppen — die englischen Sticker und die flandrischen Bildweber — durch die isolierte Stellung ihrer Kunst und ihre gehobene Bedeutung dem stilistischen Grundgefühl strenger verpflichtet als die weiterhin kleinbürgerlich gewordene Aufgabe der Glaser. Dem Einfluß des entwerfenden Tafelmalers setzte schließlich die Werkbindung im Gewebe hinsichtlich stofflicher und farbiger Möglichkeiten höhere Widerstände entgegen, als das bei der werktechnisch routinierter gewordenen Glasmalerei der Fall war.

Am stärksten reserviert unter den textilen Künsten bleibt die Seidenweberei — eine Hauptangelegenheit Italiens. Die Namen Genua, Venedig, Lucca, Bologna für kostbare gotische Samt- und Seidengewebe klingen bis in die Gegenwart. Die technischen Voraussetzungen und die besondere künstlerische Eignung sind dort Überlieferungsgut: Sizilien und der Orient; der Handel mit kostbaren Geweben bildete lange Jahrhunderte die Stärke der italienischen Märkte.

Das romanische Gewebe liebte umgrenzte, in Scheiben gefaßte oder geschlossen konturierte Muster. Die gotischen Dessins zerstreuen sich über den Grund, alternieren heftig in den Dimensionen und bevorzugen die lockeren, sich wie exotische Blumen ausspreizenden Motive. Vorliebe für reiche Zierlichkeit der Lineamente paart sich mit naturalistischen Formen, die vom fernsten Osten herüberwandern. Das Schmuckspiel maurischer Flächenkunst, persischer Fabeltiere und heimischer Architekturbilder überzieht die weichglänzenden oder goldschimmernden Gewänder, die Kirche und höfische Sitte gleich stark für ihre Zwecke verlangen. Noch einmal blitzt etwas wie byzantinische Pracht in das gotische Bild. Mit dem Ende des Trecento werden die Formen strenger, die Farben satter, wird das Ansehen gehaltener. Ein Generalmotiv herrscht schließlich: das Granatapfelmuster. Gotische Tektonik abstrahiert die schwellende Naturform zu immer wieder neuen Flächenkompositionen, die bald als bewegliche Umrisse in satten Samtbahnen laufen, bald als prunkvoll schwere Schmuckfelder in Gold und Flor auf den Spiegeln der Brokatgründe stehen. Die Bilder der großen Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts sind voll von dieser Pracht schwertönender Gewebe (Abb. 592—594, 597, 610, 611); stolze und anspruchsvolle Geschlechter kleiden sich darein.

Gleich der rauhen und schmuckvollen Sprache der spätmittelalterlichen Volksbücher klingt die farbige Bilderzier niederdeutscher Wollstickereien auf Altarbehängen, Rücklaken oder Wanddecken für Kemnate und Saal. Die naiv lustige Neugier der Klosterchroniken und fahrenden Leute findet in der Hingabe

und weiblichen Begabung für ornamentale Formen ein reiches Betätigungsfeld in den Frauenklöstern Westfalens und Niedersachsens. Neben heraldisch-primitivem Ausdruck mit geschachter und gerauteter Innenzeichnung, der in der Volkskunst des Nordens fast nie mehr erloschen ist, neben Rittersagen und Tierfabeln mit phantastischen Laubranken oder zerbildeten Architekturmotiven (Tristan-Teppich in Wienhausen, Reineke-Laken im Lübecker Museum) bildet sich in der klösterlichen Weißstickerei des dreizehnten Jahrhunderts (Magdalenavorhang im Museum Wernigerode, Abb. 542) eine hohe, der späteren Spitzenkunst ebenbürtige Spezialtechnik heraus.

Die Zünfte der „Seidennater", unter denen das Mittelalter die Bildsticker als reiches und vielbeschäftigtes Gewerbe kennt, trennen sich von den älteren klösterlichen Werkstätten im dreizehnten Jahrhundert. Die Engländer stehen an der Spitze: Chormäntel mit Zonen farbiger Seidenfiguren in Vierpässen oder unter Baldachinen besitzen seit alters internationale Geltung (Mantel aus dem Syon-Kloster im Victoria and Albert Museum, Abb. 543) und werden erst im fünfzehnten Jahrhundert durch die burgundische Reliefstickerei (sogenanntes Ornat des Goldenen Vlieses nach Jan van Eyck zugeschriebenen Entwürfen in Wien, Abb. 544, 2) aus ihrer hohen Stelle verdrängt. Zeitlich jünger als das gefeierte „Opus Anglicanum" sind die großen Bildstickereien von Florenz und Prag; von letzteren gibt das Königsfeldener Antependium in Bern (Abb. 541) mit den in der böhmischen Malerschule des vierzehnten Jahrhunderts beliebten Architekturmotiven eine Vorstellung. Zu weitester Verbreitung gelangen die spätgotischen Kölner Wirkborten als Zierbesätze für Ornate und Prunkkleider; Handarbeit und mechanische Herstellung ergänzen sich wechselseitig in diesen mit gesticktem Laubwerk und Heiligenfiguren ausgestatteten Geweben.

Form und Farbe als einheitlicher Ausdruck gotischer Flächenkunst kennzeichnet den Anfang des Stils mit den Glasfenstern der gotischen Kathedralen und bezeichnet den Ablauf in den Bildtapeten fürstlicher Schlösser in der ganzen Welt gotischer Kultur. Die Bildteppiche des burgundischen Flandern bedeuten die polare Ergänzung der spätgotischen Malerei, sie teilen sich mit ihr in Ruhm und Glanz einer Führerschaft unter den Künsten. Weise Umgrenzung bestimmt das Arbeitsgebiet der Bildwirker; sie bilden vorzüglich, was den Tafelmalern noch als zu wenig bildenswert erschien: die Romane, die Novellen, den Umkreis höfischen und modischen Daseins. Und so ist ihr im Ausdruck und seinen Mitteln exklusives Werk dem Inhalte nach stets und eng mit dem täglichen Leben verhaftet, ist in aller Mund und weckt aller Begier.

Denn die Romantik ihrer Inhalte erscheint erst im Abstand späterer Zeiten als solche; spätgotischer Kultur besagt die leise Beklommenheit von tausend Blumen auf schwarzem Grund, besagt der gezierte Anstand höfischer Minnespiele in diesen Schildereien noch die Wirklichkeit eines wenn auch nicht mehr mittelalterlichen Erlebens. Die Bildgesinnung der „Tapetiers" — wie die Literatur des fünfzehnten Jahrhunderts die Bildwirker benennt — entwächst der Mode und wie alle echte Mode den zart abgestimmten Schwingungen eines

literarisch durchgeisteten Lebensgefühls. Erotische Spannung liefert nicht selten die begehrtesten Stoffe, biblische Erzählung hüllt sich in Hofkleid oder umgibt sich mit altklugem antiquarischen Wissen von antiken Lebensformen, daran erinnernd, daß die Materialien für eine neuzeitliche Geschichtswissenschaft in den Gedankengängen spätmittelalterlicher Chroniken zuerst auftauchen. Mittelalterliche Moralvorstellungen — der Kampf der Tugenden und Laster, die Fabeltiere als Sinnbilder von Heil und Unheil, das Volksspektakel der vorbildlichen Weisen und Lehrer (die sieben weisen Meister des Volksbuches oder die Heiligenlegenden der Goldenen Chronik des Jakob de Voragine), all solches stilisiert der deutsche Bildhumor reichsstädtischer Zunftmeister des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg (Abb. 538), Basel (Abb. 539, Taf. XXXVI) oder Mainz zu geläufigen Devisen, zu Wappenschmuck für Klosterrefektorien, Ratssäle oder Burgstuben um.

Die Geschichte der Bildwirkerei läßt sich nicht über das vierzehnte Jahrhundert zurückverfolgen; zwischen den spätromanischen Werken mitteldeutscher Klöster und den Zunftstücken süddeutscher Städte klafft die Spanne fast eines Säkulums; die Anfänge der deutschen Gotik scheinen — im Westen ist die Situation nicht erheblich anders — für den Bildteppich wenig Neigung zu besitzen. Der Gegensatz zwischen klösterlichem und zunftmäßigem Handwerksbetrieb macht sich in der Stoffwahl deutlich genug geltend; die Zünfte pflegen das religiöse Thema mit Legenden, biblischen Stoffen oder Heiligenfiguren für Kirchen- und Altarschmuck wohl auch (und das klösterliche Handwerk stirbt jedenfalls in Süddeutschland im Gegensatz zu Flandern nie aus), aber die Richtung bestimmen die schon erwähnten moralischen Allegorien, die Sagen von Waldleuten, von der Frau Venus und dem Tannhäuser, die Mären „von der Welt Lohn". In den schönen Schweizer Schildereien der Baseler Tierteppiche, der Minne- und Jagdspiele spazieren übermodische Damen und Herren in langwallenden Zaddelkleidern neben nackten Waldleuten im Haargewand; phantastische Blütenbäume und Ungeheuer erfüllen die Gründe, und lehrhafte Spruchbänder flattern durch den vermeintlichen Raum (Abb. 539, Taf. XXXVI). Das Sakrale klingt in diesem Umkreis wie beifällige Konvention, starker Ausdruck (wie auf dem Bremgartener Altarvorhang mit der Auferstehung Christi im Baseler Museum, Abb. 540) ist nicht allzu häufig zu finden; man überläßt diese Aufgaben der hierzu zuerst berufenen Tafelmalerei.

Die französische Teppichwirkerei unterscheidet sich von der deutschen durch die exklusivere Kultur; der Charakter einer Hofkunst besteht von Anbeginn. Die religiösen Vorwürfe der ältesten Pariser Werkstatt des Nicolas Bataille (die herrliche Folge der apokalyptischen Bilder im Dom zu Angers, Abb. 530) erscheinen nicht stärker vom Thematischen in ihrer noblen stilistischen Haltung beeinflußt als irgendeine Schilderei im Miniaturenschatz der gleichzeitigen Brüder von Limburg (Abb. 555, Taf. XXXVII); die Sicherheit monumentalen Sehens ist fühlbarer Lehngut von einem älteren Stil her als innere Veranlagung.

Weltruf erobert das burgundische Flandern mit seiner Wirkbildnerei seit Philipp dem Kühnen und seinen Nachfolgern. Die Arras-Teppiche aus Seide und Gold (Abb. 532), die Brügger Gobelins, für die Jan van Eyck und sein Kreis Entwürfe liefert, die Werke aus Tournai, wo die Werkstatt von Pasquier Grenier nach Angaben Rogiers van der Weyden arbeitet (Abb. 533), endlich der großstädtisch kultivierte Stil von Brüssel (Abb. 534, 536), diese Kunst ist ein ebenbürtiges Ensemble zu den burgundischen Miniaturen und dem Glanz flandrischer Malerei von Eyck bis Memling.

Den Arras-Werken werden die kostbaren Jagd- und Minneteppiche zugezählt (Jagdteppich aus Hardwick-Hall im Victoria and Albert Museum in London; Minneteppich im Metropolitan Museum in New York, Abb. 535), denen an farbiger Pracht und raffinierter Geschmackskultur höchstens einmal ein Werk sienesischer Wandmalerei zur Seite gestellt werden kann. Zu Tournais bedeutendsten Leistungen gehört der riesige Teppich der Alexandersage von 1459 im Palazzo Doria in Rom (Abb. 533). Von Brüsseler Geweben mit ihren gehaltenen Farben, der graphischen Finesse ihrer Liniendamaste besitzt das Poldi-Pezzoli-Museum zu Mailand in dem Salomonteppich (Abb. 534) eines der besten Stücke.

Ein lyrisches Intermezzo beschließt die Lebensgeschichte der gotischen Bildtapeten. Das ist die französische Hofkunst des späten fünfzehnten Jahrhunderts in der Touraine mit ihren Schildereien, mit dem süßen Bildwerk „à mille fleurs", der Einhornfolge des Cluny-Museums (Taf. XXXV) und verwandten Stücken, die voll müder Vornehmheit in dem krankhaft Weichen oder Kontrastgesättigten ihrer Farben höchste Reserve zu bewahren verstehen — nicht ein Anfang, sondern der Abschluß einer in Märchenträumen geräuschloser Sensibilität sterbenden Kultur. Man denkt an den fernen Osten und das Gegenstandlose seiner Schmuckpracht in Cloisonné-Email oder Seide. Die geschmackliche Zucht der Tourainer Werkstätten lebt als handwerkliches Volksgut gewirkter oder gestickter Möbelbezüge fort bis zur französischen Revolution.

DIE MALEREI

Die Tatsachen, die der gotischen Bildkunst Weite und Gewicht in einer europäischen Kulturgeschichte geben, sind: Giotto und die Sienesen, die französisch-burgundische Miniatur des späten vierzehnten Jahrhunderts, endlich das niederländische und das deutsche Tafelbild der Spätgotik, d. i. die erhabene Reihe der Begründer neuzeitlicher Bildgesinnung von Jan van Eyck bis Albrecht Dürer. Um es vorwegzunehmen — es ist im wesentlichen nicht der werdende, vielmehr der seiende Stil (im Sinne früherer Ausführungen, vgl. S. 18), innerhalb dessen Wirkungsbereich sich die neue Gesetzmäßigkeit der gotischen Bildvorstellung erfüllt. Für den äußeren Anschein trägt dieses Geschehen das Gepräge eines elementar überraschenden Vorgangs. Das gelassene Weltauge Giottos, das eine „Vita Nuova" in tiefster Bedeutung des Wortes und von weittragender Wirkung für den Bereich abendländischer Vorstellung erschaut, erkennt in der Malerei eine Möglichkeit zu bildmäßiger Festhaltung der Tatsachen und Geschehnisse, die der zweidimensionalen Gebundenheit des Dugento radikal gegenübertritt; noch nicht so sehr hinsichtlich der formalen Seite — die durch Duccio und die älteren Sienesen vorbereitet war im Sinne farbiger Auflockerung —, als vielmehr durch ihren freieren geistigen Aspekt. Näheres Zusehen mag davon überzeugen, daß der Genius Giotto wohl etwa ein erster Herold kommender Zeiten des Bildes, nicht deren alleiniger vorläufiger Verkünder ist; nicht nur Italien, die Miniaturmalerei des Westens kennt im weiteren Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts die früheren Zeiten unmögliche Feinfühligkeit gegenüber allen scheinbar zufälligen Klangfarben im täglichen Leben. Aber wesentlich bleibt, daß dieser neue Tatsachensinn — der bei Giotto und seinen Zeitgenossen zunächst als Auswirkung einer in das Individuelle gesteigerten idealistischen Geistesverfassung erscheint — zuerst auf dem Boden Form und Gestalt erhält, der Thomas von Aquin, Franziskus, Dante, Petrarca, Boccaccio gebar. Denn es geht im Höchsten und Letzten — dafür bedeuten all diese Namen nur gleich viele Symbole des stufenweisen Vollzugs — um eine Revision der allgemein verbindlichen Gleichung einer christlich-abendländischen Weltanschauung. Die Geburtsstunde der westlichen Gotik hatte innerhalb der Welt der Geister mit dem Doppelgesicht des Petrus Abälard und Bernhard von Clairvaux — des Skeptikers und des Mystikers — auf dem byzantinisch tiefen Himmel des Abendlandes neue Morgenröten aufleuchten lassen, die Kunst blieb geistig-transzendent in ihrem Wesen auch weiterhin während des dreizehnten Jahrhunderts. Mit dem erhabenen Realismus der südländischen Denker und Lehrer — denen nicht

zuerst die Idee, als vielmehr die plastische Wirklichkeit eines Weltbildes letzte Angelegenheit ist — wird das gotische Problem erstmalig aus den unendlichen Ebenen seiner älteren zeitlosen Verbindlichkeit herausgelöst und inmitten in die endliche Tiefe eines gleichsam einmaligen, jeden besonders angehenden Wissens hingestellt. Eines bleibt wohl das Grundanliegen des Mittelalters, das dualistische Verhältnis zwischen Gott und Welt, wie innerhalb der ersten, westlichen Phase des Gotischen; aber indem sich in diesem Verhältnis nun die Gewichte mehr und mehr nach der Seite Welt und all ihrer leuchtenden Dinge und Taten senken, konnte sich die Geistesverfassung der europäischen Völker im Laufe des Trecento und des nordischen Quattrocento steigend der neu entdeckten Fülle des Diesseits zukehren. Der Norden hat innerhalb deutscher und burgundischer Plastik des vierzehnten Jahrhunderts von diesem Vorgang eine bedeutsame Episode aufgezeigt — der Weg von der Parlerschule bis Claus Sluter —, zuerst das Problem zu ergreifen und es endgültig am weitesten zu führen, blieb der Malerbegabung des Südens vorbehalten.

Bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ist Giotto geboren, um 1305 ist sein erstes gesichertes Gesamtwerk, die Arenakapelle zu Padua, vollendet. Das Datum bedeutet einen Markstein gotischer Lebensgeschichte erster Ordnung, an Umfang und Tragweite für die Biologie der künstlerischen Form wäre ihm wohl nur das Auftreten der Großmeister der Reimser Kathedralplastik in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten und die Erscheinung des Jan van Eyck im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts zur Seite zu stellen. Es ist jedesmal ein neuer Ansturm vorwärts in das Reich des menschlich Bedeutsamen einer sinnhaften Welt, der in diesen Etappen zu sieghafter Eroberung führt.

Inmitten der Ruinen der antiken Arena steht der unendlich schlichte Bau der Paduaner Kapelle; ein Hohlraum, jedes Entgegenkommens für gotische Bauansprüche entbehrend und in seiner stillen klaren Helligkeit ein idealer Bildgrund für Giottos Werk. Die Architektur in solchem Maße zur Dienerin der gemalten Wand zu machen, ist italisch, man spürt in der großen Hinordnung auf das Besondere den Willen, der Santa Croce in Florenz schuf. Das Bildprogramm umfaßt noch einmal den großen Kosmos mittelalterlichen Denkens: das Jüngste Gericht und Ende der Dinge über der Eingangswand (vgl. den Ausschnitt mit Maria, Taf. XXXVIII), die Maiestas Christi ihr gegenüber an der Stirnwand des Chores, dazwischen an den Langseiten über den Sockelbildern und menschlichen Fundamenten der Tugenden und Laster die Heilsgeschichte in zwei Zonen: das Leben Christi und Mariä. Wie innerhalb der Portalzyklen des dreizehnten Jahrhunderts wird also wieder der ganze Umfang christlicher Welt vor Augen geführt — aber nicht mehr in der hieratisch-steilen Pantomime einer Kathedralplastik, sondern mit dem sonoren Klang epischer Gelagertheit. Noch wirkt wohl in den Figuren und Gesten der Vorgangsschilderung die Beschränkung auf die Aktoren des Schauspiels, wie sie die Plastik des dreizehnten Jahrhunderts kennt, nach; noch ist die plastische Wucht der Bildvorstellung mit

dem starken Gefühl für das Typische der Schaubilder eines Mysteriums empfunden, aber über dieser Verbindlichkeit an das Dugento lacht und trauert, jubelt und tobt die einmalige Wirklichkeit. Wie in allen Figuren sprechender Ausdruck zum Vermittler einer zwingenden stimmungsmäßigen Erfassung der jeweiligen Zuständlichkeit wird — Joachim bei der Herde (Abb. 562), die Flucht nach Ägypten, die Erweckung des Lazarus (Abb. 564), der Auferstandene vor Magdalena (Abb. 565) —, das hatte keiner vor Giotto zu sagen gewußt, weil keiner über dem ikonischen Typ das wirklich Mögliche — das menschlich Wirksame — dieser heiligen Vorgänge so unumschleiert klaren Auges anzusehen unternahm. Der Hochzeitszug Mariä mit dem hohen Rhythmus seiner festlich schreitenden Figuren (Abb. 563), das Hirtenidyll des Joachim mit der kaum angedeuteten Ausdrucksgewalt einsamer Umgebung von Berg, Baum und Tier (Abb. 562), die mächtige Feierlichkeit der Taufszene Christi — das ist das in die großen Gleichnisse gemeinsam gewußter und oft geschilderter Vorgänge der Heilsgeschichte hineinprojizierte Leben Toskanas, wie es nur die einmalige Genialität höchster Kunst erschaut; das Gotische an diesen Bildern ist wahrhaft Floskel gegenüber dem zwingenden Ton ihrer Wahrheit. In den Allegorien der Sockelbilder (Abb. 566) wird die steinerne Grundtatsache christlicher Ethik, die Spannung zwischen Gut und Böse, noch einmal in weitesten Aspekten geformt: das leuchtend Beständige gegenüber dem drohend Vergänglichen, aber gerade vor den Lastergestalten Giottos fühlt man, wie der italische Begriff der „Virtù" den Gegensatz von Gut und Böse von der aus der Antike geretteten Einheit von Kraft und Macht her erlebt; die Gewalt der Leidenschaften ist hier nicht mehr zuerst didaktisches Symbol, sondern tiefes Wissen um die Gründe des Lebens und tief menschliche Anteilnahme, die der eigenen Brust Abgründe nicht mehr symbolisch zu umfloren sich gedrungen fühlt. Dieses direkte Verhältnis zum Begriff der Leidenschaft schlechthin ist neu in seiner Formulierung — allein Franziskus oder der Spanier Dominikus wußten darum.

Vieles von dem Ungestüm reicher Beiwerke klärt und vereinfacht sich in Giottos späteren Arbeiten: der Johannesfolge der Peruzzi-Kapelle zu Santa Croce in Florenz (Abb. 569, 1), und den Bildern der Franziskuslegende in der Bardi-Kapelle dortselbst (Abb. 569, 2), der Klang großartiger Komposition erreicht im letzteren Werk höchste Schönheit; die seelische Tiefe, die in einzelnen Bildern der Arenakapelle glüht, hat Giotto dort nicht mehr überboten. Es scheint, daß mit Florenz dem reifen Mann der Zug dieser Stadt zur grandiosen Haltung einer Form letzte Angelegenheit wird: die Madonna der Akademie in ihrer gewaltigen Majestät, ein Werk michelangelesken Geistes (Abb. 567). Man muß die lange Reihe der Vorläuferinnen mit der zagen und strengen Verklärtheit der Madonna des Duccio oder dem Erdfernen des Cimabue sich vor Augen halten, um Giotto ganz zu ermessen. Das alte Ideal der Theotokos geht mit Erdenschritten durch diese Kunst.

Das Monumentale in der Beherrschung kompositioneller Momente, in dem zwingend Einfachen einer Vorgangsschilderung, die vergleichbar den klaren

Rhythmen einer Vokalmusik innerlich durchleuchtet das Vergängliche zu Ewigem erhebt, kennzeichnet die Bilder aus der Franziskuslegende der Bardikapelle von Santa Croce. Neu ist nicht allein, wie Symbole eines Innenraumes — in den Bildern der Feuerprobe, der Ordensbestätigung, der Erscheinung des heiligen Franziskus in Arles — zum Ausdruck einer realen Zuständlichkeit gemacht werden, neu ist diese unerhörte Klarheit rhythmischer Ordnungen, die innerhalb jeder dieser Szenen das ihnen allein zukommende und veränderliche Maß ihrer Stimmungsinhalte in tektonischen Akkorden auszudrücken vermag.

Der Anteil Giottos an den Bildern — vor allem der Franziskuslegende — zu Assisi ist umstritten; die Mehrheit der Annahmen neigt dazu, in dem Franziskusleben der Oberkirche (Abb. 568) ein Werk seiner Jugendzeit zu erkennen, sicher ist eine Reihe seiner Schüler dort weiterhin tätig. In Florenz, wo der Meister als Bauleiter der Domhütte sein Leben beschließt (mit dem Bau des Campanile, Abb. 344, 489), wird der ganze Umfang seiner künstlerischen Erscheinung erst eine Generation nachher Tat: in Andrea Orcagna.

Was in den nächsten Nachfolgern Giottos in Florenz: Taddeo Gaddi und Bernardo Daddi die Linie seiner Kunst weiterführt, ist die besondere Auseinandersetzung mit dem Räumlichen. Gaddi macht die architektonische Raumillusion, die bei Giotto eines unter vielen Momenten seines körperhaften Sehens waren, zum Träger einer episodisch gefüllten Erzählung (Tempelgang Mariä in Santa Croce, Abb. 570), Bernardo Daddi erkennt in der dramatischen Ausdruckskraft giottesker Gruppen einen Mittelpunkt seiner lyrisch zarten Gebilde (Abb. 571). Erst der Plastiker Andrea Orcagna faßt die sich zerteilende Wähligkeit der Florentiner Kunst um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts neuerdings zu großer farbiger Macht in dem Altarbild der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella zu Florenz (Abb. 574). Noch einmal klingt der gewaltige Rhythmus der Arenabilder auf: in dem kostbar differenzierten Takt der Figurengruppen zu Seiten Christi, der gleitenden Linie der Knienden und dem festen Schlußmotiv der Randfiguren. Die seelenvolle Schönheit der Gestalten aber von dem in sich Gesammelten des Gnadenspenders bis zur Würde des Apostels oder Virtù des Georg, geht über Giotto hinaus; es ist die Bellezza der florentinischen Linie, die einmal in den holden Träumen Botticellis verklingen wird.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts bedeutet für die Florentiner Malerei einen Stillstand, verglichen mit der bahnbrechenden Leistung der vorangehenden Zeit. Dem Umfange nach ist die Arbeitsaufgabe zwar in nichts geringer geworden: Nardo di Ciones mächtige Fresken in Santa Maria Novella (Abb. 572, 573), die große Freskenfolge des Andrea da Firenze in der spanischen Kapelle zu Santa Maria Novella mit der Apotheose des Dominikanerordens (Abb. 576), um nur das Allerwesentlichste zu nennen. Von der inneren Notwendigkeit der Kompositionen Giottos jedoch ist fast nichts mehr vorhanden, so viel an Einzelzügen, vor allem nun auch der Aktdarstellung (bei Nardo di Cione), gewonnen wird. Nicht die altflorentinische Ökonomie einer tektonisch durchgefühlten

Bildfläche, sondern die — sienesische — Freude an der Beredtheit einer unerschöpflichen Umstandsschilderung, die Andrea da Firenzes Bilder in Santa Maria Novella zu vorzüglichen Quellen einer Kulturgeschichte bestimmt, entscheidet. Die eigentlichste Wirksamkeit dieser in großen Weiten sich erfüllenden Erzählungsgabe wird nicht mehr in Florenz, vielmehr in Pisa schaubar — im Trionfo della Morte des Campo Santo, dem großen trecentistischen Schlußakkord (Abb. 583—585).

Ehe über diese Vision des monumentalsten Totentanzes im Mittelalter ein Wort gesagt werden kann, ist es notwendig, die zweite Richtung toskanischer Kunst zu verfolgen, die, von Anfang eifersüchtig auf die höhere Aktivität der Arnostadt blickend, zu erneuter Vertiefung der malerischen Aufgabe antreibt — Siena.

Die Eigenart der Malerei Sienas liegt in der lyrischen Stimmung. Stetige Fühlung mit dem Byzantinischen hat in der Kunst dieser Stadt eine Empfindlichkeit für das schmuckvoll Beglückende großgezogen, mit der verglichen die energische Formensprache der Florentiner herb erscheint; herb wie ihr monumental großartiges Verneinen aller Dinge, die einem Bildwerk den Reiz teppichhafter Anmut verleihen können. In allen Angelegenheiten der Zier ist Siena überlegen; seine Stärke und der frühe Untergang der eigenen Note seiner Kunst — nachdem einmal das giotteske Florenz sprach — begründet darin.

Von Anbeginn sieht die sienesische Kunst ihr höchstes Ziel in der willenlosen Hingabe und Auflösung in dem Klang einer Stimmung, wie sie mit Simone Martini ihren Höhepunkt erreicht. Die Kunst Duccios an der Wende zum Trecento: sie kommt von der großen und gehaltenen Form eines im Grunde noch romanischen Monumentalstiles, der den inneren Maßstab frühmittelalterlicher Miniaturen und die strenge Typik byzantinischer Farbgebung mit dem perlmutterartigen Lüster der Palette besitzt, und der noch auf nichts des magischen Flächenreizes ornamentaler Bildgründe und Binnenzeichnungen zu verzichten gesonnen ist. Duccios Madonna in der Ruccellai-Kapelle in Santa Maria Novella zu Florenz — die Vorläuferin der Uffizien-Madonna Giottos — ist ein charakteristisches Beispiel, wie diese raumlose ikonische Bildlichkeit zu tiefer, andachtsvoller Versenkung und Stille hinführt, nicht zu tatbewußter und lauter Energie. Noch in Duccios Hauptwerk, der 1311 für den Dom von Siena vollendeten Maiestas, steht die alte, jede Form zu Linienspielen ziselierende Flächenmanier unvermittelt im Vordergrund der Bildtiefen, die nicht, wie bei Giotto, raumhaltig die Figuren von der Bildmitte her umfließen, sondern vermöge kühn gestellter Kulissenberge, Mauern, Tore oder die überraschende Beobachtung eines in der Ferne liegenden Chorhauptes — wie der Tempel im Hintergrund auf dem Bild mit dem Einzug Christi — räumliche Empfindung vom Bildrande her anklingen lassen (Abb. 561). Nicht die zwingende plastische Ausdruckskraft Giottos, welche gleichsam die Bildstimmung ausströmt, vielmehr ein feinstes Gefühl für Richtungsgegenstände, welches je nach dem Grade der Richtungslagen eine Bildstimmung in sich zu bannen vermag, wird in

den Schilderungen des Lebens Christi der Maiestas Duccios entscheidende Richtung. Gewissermaßen also polar der Florentiner Kunst, die durch die räumliche Klarheit ihrer Bilder ihren Stimmungsinhalt bedingt, während die Sienesen durch ihre Begabtheit für stimmungsmäßige Zuständlichkeit den Eindruck räumlicher Vorstellung erwecken.

Am stärksten äußert sich dieser Prozeß in Simone Martini, dem eigentlichsten Meister des farbigen Problems unter den Trecentisten Toskanas: der Fall, daß mit Farbdominanten das Entscheidende einer Szenerie gegeben werden kann, wie das Martini auf dem Bilde der Grablegung (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) erreicht, ist vor Grünewald nicht oft zu verzeichnen. Das Anmutvolle einer mit allen neugierigen Freuden für neu entdeckte Beobachtungen ausgestatteten Erzählungsweise macht sich in seinen Bildern der Martinslegende in Assisi geltend, während die Maiestas des Sieneser Rathauses (Abb. 579) und besonders die unendlich zarte Verkündigung der Uffizien (Taf. XXXIX) das aristokratisch Exklusive und fast schon Überzüchtete dieser reichen und in ihrer Geistigkeit durchaus weltbürgerlichen Kultur veranschaulicht. Wie lieben die Maler dieser Stadt schöne Leiber und die Prächtigkeit der Trachten, wie lieben sie die Vielgestalt ihrer Umgebung, feierliche Aufzüge und Erinnerungen an großes Geschehen: Martinis Fresko des Burgenbezwingers Guidoriccio im Rathaus zu Siena (Abb. 578), und wie brünstig erklingt der Chor einer Litania aus angstvoll schwärmender Seele: Lippo Memmis Mater Misericordiae im Dom zu Orvieto (Abb. 580). War Florenz an Umfang der künstlerischen Form als die größere und vielgestaltigere Trägerin zu bezeichnen, die ganze Skala stummer Gefühle, die in der Brust gotischer Menschen schläft, wußte sie nie in dem Grade vielseitig zu erwecken wie Siena. Die Gobelineske des „guten und schlechten Regiments" im Saal der Neun des Sieneser Rathauses (Abb. 582) mit seiner aufzählenden Gelehrsamkeit mag gegenüber den kompositorischen Einheiten der älteren Florentiner einen Rückschritt in den aufreihenden Vielklang byzantinischer und romanischer Deskriptionen bedeuten, aus dem gleichen Künstleratelier — Pietro und Ambrogio Lorenzetti — ist das erstaunlich große Werk der Madonna zwischen Franziskus und Johannes in der Unterkirche zu Assisi (Abb. 575) hervorgegangen, der erste Versuch einer rein innerlich aufgefaßten Gruppenschilderung im Sinne der Santa Conversazione der Renaissance. Duccios Erbe, die Steigerung differenzierter Richtungsbestimmungen als Ausdruck seelischen Erlebens, erreicht in der musikalischen Gruppierung dieses Bildes den vorläufigen Gipfelpunkt; es sei daran erinnert, daß Nino Pisanos, des Plastikers, Hauptwerke (vgl. S. 96; Taf. XXXII) den gleichen Jahrzehnten — der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts — zugehören.

Die abschließende Linie der trecentistischen Malerei führt von den Sieneser Fresken im Saale der Neun — Ambrogio Lorenzettis „Segnungen des Friedens" mit dem von frohem Leben erfüllten Stadtbild (Abb. 582) ist wohl der stärkste Eindruck unter ihnen — und den ihnen innerlich verwandten Werken des

Andrea da Firenze zu der machtvoll schauerlichen Gewalt des Campo Santo in Pisa. Florenz ist in diesem Zeitpunkt von der vergeistigten Innerlichkeit der Sienesen beherrscht. Andrea da Firenze wurde schon genannt; die verzückten oder süß spielenden Schwärme seiner Gestalten auf den Dominikanerbildern zu Santa Maria Novella (Abb. 576) stehen in merkwürdigem Gegensatz zu dem unflorentinisch rauhen, nordisch drastischen Wesen des Lombarden Giovanni da Milano in den Fresken aus dem Marienleben in der Rinuccini-Kapelle zu Santa Croce.

Um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts hatte die Pestseuche Italien verwüstet. Der stolze Frühling des „Ars nova" schien zu welken, Giottos männlicher Glaube an eine hohe Mission des Diesseitigen dem scheinbar in höherem Maß „Gotischen" seiner späten Nachfolger — Gerini und Starnina — zu weichen. In diesem Zeitpunkt zieht Pisa die leitenden Kräfte an sich.

Die Königin unter den toskanischen Städten hatte im Dugento unter den Schöpfern einer neuen Verinnerlichung an der Spitze gestanden: die Kreuze und Andachtsbilder Giunta Pisanos und seiner Zeitgenossen. Als dann in Florenz mit Giotto die große formale Wandlung sich vollzog, blieb Pisa stärker als selbst Siena bei der starren Feierlichkeit der in düsterer Macht sprechenden Ikone. Erst der glanzvolle Aufstieg der Nachbarkommunen erweckt die Begier der Stadt des mächtigsten romanischen Domwerks nach dem neuen Bild; das gotische Seitenstück des Domes, der Campo Santo (Taf. XVIII), wird zum Mittelpunkt der Maler, die nun aus Florenz und Venedig herbeikommen, um neben den eigentlichen Pisanern — Francesco Traini steht unter ihnen an der Spitze — an dem umfänglichsten Werk des italischen Trecento tätig zu sein (Abb. 583—585). Episodische Züge Lorenzettischer Art mit umständlichen Sachschilderungen gehen durch diese Fresken, Trainis eigenes Wesen ist stark von der Geistigkeit Dantescher Ideen befruchtet; die alte, drohende Majestät Pisas aber bildet gleichsam den Hintergrund, vor dem sich der Brennpunkt der Campo-Santo-Bilder, die allgewaltige Macht des Todes, abspielt. Die episodisch aufreihende Art sienesischer Kompositionen wird in den schweren Stimmungsgegensätzen dieser Riesengemälde zu höchster künstlerischer Ausdruckskraft, man vergißt die klare Übersichtlichkeit giottesker Bildordnung gegenüber dem zwingenden Widerspiel von Freude und Leid, von erdenholdem Spiel, stiller Entsagung und den schreckensgrellen Phantasien der Hölle. Spätgotisches spricht: nicht der befreiende Idealismus des dreizehnten Jahrhunderts, von dem Giotto kommt, die zweifelvolle, gequälte Realistik, die nur das nordische fünfzehnte Jahrhundert ganz erlebte, klingt in der Anekdote von den drei Toten, aus der sich der Trionfo della Morte aufbaut, wieder; ihr drohendes: „quod sumus, eritis" verklingt in der tiefst menschlichen Schilderung der Vita contemplativa der Einsiedler; Töne einer Naturverklärung werden laut, wie sie erst die Zeit unmittelbar vor Jan van Eyck innerhalb der Malerei der nächstkommenden Generationen kennt. Mit solchen Ausblicken endet das italische Trecento.

Mittel- und Süditalien hat der Geschichte der toskanischen Malerei des dreizehnten Jahrhunderts nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen; in der Lombardei eröffnet sich mit Altichiero und Avanzi in Verona am Ende des Jahrhunderts ein neuer Stil (vgl. Bd. VIII der Propyläen-Kunstgeschichte).

Die führende Linie innerhalb der Voraussetzungen gotischer Malerei des Nordens ist als in sich geschlossene und überschaubare Einheit am ehesten bei den Miniaturen seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts verfolgbar. Einer Weiterentwicklung des monumentalen Wandbildes romanischer Kunst hatten Architektur und Glasmalerei — d. h. die besondere nordische Auslegung des Stiles als einer architektonischen Angelegenheit, die Italien unter den beteiligten Nationen am wenigsten anerkannte, wohl weil die einseitige Hingabe an eine Kunstgattung dem Süden stets zuwider war — den Hintergrund entzogen, und das Tafelbild, um das sich dann das ganze Interesse spätgotischer Malerei konzentriert, war als Zweckform der Altarrückwand oder des Votivbildes noch nicht gefunden; das italische Andachtsbild gemalter Kruzifixe kommt gegenüber der vertrauteren Form des plastischen Werkes im Norden nie zu selbständiger Bedeutung. So verläuft die nordische Malerei zunächst in den Geleisen zweier entgegengesetzter Zweckverbindungen: die Glasmalerei als Werkform der architektonischen Gesamtaufgabe, die Miniaturmalerei als vorerst noch nicht stimmberechtigte Nebenströmung des künstlerischen Wollens. In stärkerem Maße als etwa Elfenbeinschnitzerei oder Goldschmiedekunst erscheint das Werk der Miniaturmaler Angelegenheit einzelner Gruppen und Orte — wieder steht das höfische Paris des dreizehnten Jahrhunderts im Vordergrund mit seinem scharfausgeprägten und hochkonventionellen Stil. Isoliert, wie die Wirkungsebenen ihrer zunächst wenigen dienenden Werke, sind die Bilderkreise und die Sehformen ihrer Vorstellungen, dem verwöhnten Geschmack höfischer Kultur dienend in dem brünstig einschmeichelnden Schmuck der Stundenbücher, den ungeistlich sakralen Genossen der Romanillustrationen und Chroniken. Allgemeine Tragweiten einer Bildkunst von der Art florentinischer Fresken liegen notwendig fern; erst die deutsche Armenbibel des späteren vierzehnten Jahrhunderts hat — jedenfalls dem Tenor ihrer Bildgesinnung nach — etwas von dem Volkston allgemeiner Zeitanliegen in sich aufgenommen; im übrigen blieben die Aufgaben des Bildes als einer Volksmission in den Schilderungen der Glasmaler beschlossen. In den Massenflächen ihrer Fenster wurde — bezeichnend für nordische Gefühlswelt — nicht zuerst die faßbare Gründlichkeit der Heilsgeschichten, Legendeninhalte oder allegorischen Anschauungen, als vielmehr das glutvolle Pathos der Farbwerte und ihrer den Zeitgenossen in ganz anderem Maße als uns vertrauten Symbolik zum Träger und Verkünder nordischer Andacht. So geht die eigentlichste künstlerische Anspannung der Miniaturen während des ganzen vierzehnten Jahrhunderts besonderen Interessen nach, die gleichzeitig die Interessen der gebildeten Minderheiten verkörpern: im Andachtsbild, im Roman, in den Anfängen geschichtlicher Vorstellung und zuletzt in der konkreten

Naturschilderung der Stundenbücher. Fast unmerklich wandelt sich die geistige Einstellung von den biblisch oder legendär gemeinten Erzählungen, wie sie im Psalter Ludwigs des Heiligen um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts (Abb. 547) vorkommen, zu den Naturausschnitten der Monatsbilder im Stundenbuch des Herzogs von Berry in Chantilly am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts (Abb. 555, Taf. XXXVII), unmerklich wie die leise und stetige Wendung von einem verzückten zu einem verklärten Abbilde dieser Welt. Die italische Welle hoher Naturhuldigung, die mit Simone Martinis Wirksamkeit in Avignon und ihren Folgen — die süße Waldeinsamkeit der Jagdbilder im Tour de la Garderobe des Papstschlosses — nach dem Westen übergreift, hat diesen Prozeß wohl gefördert, aber sie bedingt ihn nicht, weil er zu tief in der Wesenswandlung des trecentinischen Menschen begründet lag. Je mehr die magische Glut des Glasfensters vor der Weltsonne des Naturhaften verblieb, um so mehr gewann die Malerei der Miniaturen an vielseitiger Schönheit — um schließlich ihre Kräfte an den Schilderer des Tafelbildes zu übergeben und damit wieder in den großen Verband einer alle Zeitgenossen angehenden Ausdrucksverbindlichkeit einzugehen. In zwei Stufen wird dieser Weg durchmessen: der frühen, linear streng gehaltenen Flächenkunst in Nordfrankreich und England tritt ungefügere Ausdruckskraft in den Niederlanden, am Rhein, in Böhmen gegenüber, seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts wird gleichzeitig von zwei Zentren: Böhmen und Burgund das hochgotische Ideal durchbrochen und die scharf umgrenzte Gruppe vor gemustertem Grund durch den von Tag zu Tag leichter geformten Ausschnitt allseitig erlauschter Wirklichkeiten abgelöst. Die strenge Werkform der Flächen wird in diesem Zeitpunkt — der Wende zum fünfzehnten Jahrhundert — Domäne der Bildwirker, die emanzipierte Geltung der Malerei Sache des Tafelmalers; die Miniatur verschwindet in dem Rahmen einer achtbaren Begleiterscheinung der Spätgotik — d.h. in dem Rahmen, den sie ihrer inneren Bestimmung nach nie verlassen hatte —, die Herausstellung ihres Verlaufs im Trecento ist Nötigung einer geschichtlichen Vorstellbarkeit vom Gesamtbilde der Malerei diesseits der Alpen als einer aus dem alten Werkverbande sich lösenden optischen Erscheinung, nicht aber Wiedergabe der tatsächlichen Stellung dieser exklusiven Kunst. Buchillustration als Volkswissen wird erst mit den Anfängen der Graphik — Schrotblatt und Holzschnitt — geschichtliche Tatsache; ihre Voraussetzungen gründen in anderen Einstellungen zum künstlerischen Problem.

Die Anfänge der gotischen Miniaturmalerei sind noch nicht ausreichend erforscht; als Einheit architektonischer und plastischer Aufgabe steht der Stil Nordfrankreichs und Englands auf seiner Höhe, als mit den großen Aufträgen Ludwigs IX., unter denen der berühmte „Psalter des heiligen Ludwig" (Abb. 547) an erster Stelle genannt wird, die geschlossene Schule der Pariser Miniaturmaler erscheint. Gegenüber dem gleichzeitigen Stand der Plastik, der in der Stephanspforte der Pariser Notre-Dame (Abb. 392) oder den Figuren der Innenwand des Reimser Westportals (Abb. 390) seine große klassische

Bedeutung in diesem Zeitpunkt schon erreicht hat, spürt man in den Miniaturen ein stärkeres Nachwirken der romanischen Flächengesetze: die Totalität dieser Malerei ist nur in den hellen Tönen ihrer Farben von dem Eindruck gotischer Glasfenster aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts verschieden; der energische, stark sprechende Kontur faßt die feinen Rhythmen der Gruppen, die Bänder der Schmuckwerke oder Architekturumrahmungen nicht weniger bestimmt als die Bleirute der Glasmaler; die Wirksamkeit prachtvoller Gründe, aus denen die Bildszenen mit dem klangvollen Linienspiel ihrer Figuren sich heben, ist dieselbe, ob ein Bibelblatt oder eine Kathedralscheibe vor Augen steht. Um die Wende zum vierzehnten Jahrhundert erscheint mit dem Namen Honoré im Brevier Philipps des Schönen (Abb. 549) eine starke Individualität unter den Pariser Künstlern, die in ihren kraftvoll charakterisierten Figuren und Gruppen an die flüssige Erzählungsmanier englischer Miniaturen erinnert. Mit den leichten Strichen einer skizzenhaft freien und bahnbrechend realistischen Schilderungsgabe erreicht dieses gleichzeitige England in Werken wie dem „Queen Mary's Psalter" (Abb. 553) die Führerschaft; von der graphischen Eleganz, die den Bildeindruck auf ein der alten Buntheit fremdes Feingefühl der schattierenden Linie zu stellen weiß, reichen künstlerische Wirkungen bis zu dem Altarvorhang von Narbonne zu Beginn französischer Tafelmalerei im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts (Abb. 612). Der alte französische Miniaturstil aber vergeht während der zweiten Generation des vierzehnten Jahrhunderts — ähnlich wie die Glasmalerei — an der ausschließlichen Züchtung preziöser Manieren eines verzogenen Esprit, mit dem verglichen die ungebrochene, naive Bilderlust deutscher Werke, wie der in Zürich entstandenen Liederhandschrift des Rüdiger Manesse oder noch mehr die großartige Schlichtheit tiefer Leidensandacht in dem Prager Passionale der Benessius, als der letztlich höhere, weil den Grundströmungen der Zeit stärker verbundene Ausdruck erscheint.

Am päpstlichen Hofe zu Avignon hatte die vegetative Sinnlichkeit der Sieneser Trecentisten mit Simone Martini Eingang gefunden, von Avignon strahlt die Idee einer neuen Naturromantik nach dem Norden, um in den romantischen Sehnsüchten und Sammlerfreuden französischer und deutscher Mäzene: der Herzöge von Burgund und der Könige von Böhmen Widerhall zu finden. Die bedeutsame dritte Generation des vierzehnten Jahrhunderts wird zur Wiegenzeit der nordischen Malerei und ihres eigenen Gesichtes. Die anscheinend auf englischem Boden — des „Queen Mary's Psalter" (Abb. 553) wurde gedacht — erwachsene, in den territorialen Auswirkungen Nordfrankreichs und Flanderns, insbesondere in den Ritterromanen, Legenden und Sachschilderungen der „Bibles historiées" eifrig geförderte Mitteilsamkeit erhält nun durch die südliche Augenbegabung für die Stimmungsinhalte der weiten und freien Natur — für das Außenstehende im Sinne früherer Gotik — einen mächtigen Bundesgenossen. Der ausgeweitete Blick der beginnenden spätgotischen Geistesverfassung fängt an, in den Geschehnissen vergangener Zeiten und

Heiltümer über dem bis dahin beherrschenden und allgemein Typischen das jeweils Besondere und Flüchtige zu beachten und so an Stelle einer gefühlsmäßig starren Bewußtheit die vernünftige Frage nach dem Möglichen zu setzen, sehnsüchtig ringend — und darum romantisch gerichtet — nach einem schönsten Abbild von Umgebung, von Himmel und Erde. Idealistisch verklärt — d. h. nicht mehr aus der Distanz zu einem fernen Ideal gesehen — erscheinen nun die heiligen Vorgänge und Personen, die Gottesmutter, die Apostel, die Heiligen, in den Stundenbüchern der burgundischen Fürsten; idealistisch verklärt schauen die Maler die ausdrucksvollen und prächtigen Bilder alter Schlösser und Städte in lachender Landschaft (Taf. XXXVII, Abb. 555), und ihre hohe Daseinsfreude sieht nicht minder den pflügenden Bauer auf der Scholle in seinem Werkkleid, sieht die Eigenschaften täglichen Handwerksbetriebs in Städten mit winkligen Gassen und hochgiebeligen Häusern, sieht glanzvolle Feste und schauerliche Exekutionen in dem großen und stillen Garten einer immerdar leuchtenden Natur: der ewig unpersönliche Vorhang der in Gold, Purpur und Zyan gewirkten Gründe ist gefallen, und dahinter liegt die offene Welt. Das alte „Dieu le veut" erklingt wieder, aber aus der Fanfare des Schlachtrufes ist die jubelnde Melodie eines Festgeleites geworden.

André Beauneveu aus dem Hennegau, der Bildhauer und Vorläufer Claus Sluters am Hofe von Burgund zu Dijon und bei dem Herzog von Berry in Bourges, Jacquesmart von Hesdin und die Brüder von Limburg, Paul, Johann und Hermann, sind die schon von ihren Zeitgenossen gerühmten Namen, aus deren Werkstätten die kostbaren Bücher der kostbaren Bibliotheken der Herzöge von Burgund, des Johann von Berry (Abb. 556), des Grafen Wilhelm von Holland und anderer Fürsten der Zeit hervorgehen. Die Stundenbücher des Herzogs von Berry, vor allem die in Chantilly verwahrten „très-riches heures" der Brüder von Limburg (Abb. 555, Taf. XXXVII), und die Blätter des zugrunde gegangenen Stundenbuches von Turin (1417 für Wilhelm von Holland gemalt; Abb. 557) geben einen höchsten Anblick von dieser an verschwenderder Erzählungsfülle die Sieneser Schilderungen des Lorenzetti noch weit übertreffenden, von Zeitgenossen und Nachkommen als Weltwunder angestaunten Bilderpracht, die gelehrt, umständlich und drastisch zu erscheinen vermag wie irgendein Chroniktext der Spätgotik, und die gleichzeitig mit den für das Aktuelle und Modische empfindlichen Nerven einer Weltkultur Geste und Haltung trägt und gibt, unbekümmert darum, ob heilige Jungfrauen, der Madonna huldigend, oder die Maienkönigin mit glänzendem Jagdgefolge Gegenstand der Darstellung sind. Um diese grundsätzliche Einheit des Tones geht es, denn sie entscheidet und erschließt das große Aufgabenbereich malerischer Psychologie. Sie erschafft das „Sittenbild", in dem nur noch, gleich seinem Namen, ein Hauch von der mittelalterlichen Relation aller Dinge auf ein Letztes eingeschlossen wird — ein verblaßter Hinweis auf die „Moral der Geschichte", die dargestellt sein will —, während der innere Maßstab der

Aspekte nun in gleichem Grade sich ins subjektive Belieben des „freien Künstlers" zu verschieben beginnt, wie rein äußerlich der bis dahin allein gültige Monumentalmaßstab des Mittelalters (das sinnfällige Symbol einer „Heiligen Ikonographie" im Sinne des hochmittelalterlichen Malerbuches mit seinen Bildvorschriften) im Miniaturblatt und dann der Bildertafel der Spätgotik langsam verschwindet. Alle neuen Inhalte der Tafelmalerei, vom Zeitgewande einer Legendenerzählung bis zum Persönlichen eines Porträts, entspringen diesem neuen Bereich in den Ateliers der „Enlumineurs" in Burgund und Flandern, wo zum erstenmal neuzeitliche bildkünstlerische Interessen — nicht bloß Sehformen wie bei Giotto und seinen Nachfolgern — bewußt angestrebt und gepflegt werden, wo das Artistische Mittelpunkt der Möglichkeiten zu werden anfängt. Daß ohne die großen Eroberungen neuer Gesichtsfelder, die dem giottesken Trecento angehören, diese Stufe nicht gedacht werden kann, ist sicher; daß der Norden nicht bei der objektiven Errungenschaft optischer Tatsachen stehen blieb, entscheidet, denn die Fundamente des Phänomens Eyck gehen tiefer als nur auf optische Entdeckungen zurück — zwischen Giotto in Florenz und den Gebrüdern van Eyck in Gent liegt die abschließende Wendung mittelalterlichen Geistes zu den neuzeitlichen Grundlagen eines „geschichtlich" zu erfassenden Weltbildes.

Die parallele deutsche Bewegung bei den Miniaturmalern, dem Westen innerlich verwandt und in ihren Anfängen am Hofe Karls IV. zu Prag von gleichen Voraussetzungen — der Hofkunst zu Avignon — herkommend, geht im Exakten und Konsequenten einer sinnlichen Naturbeschreibung noch weiter; die Donauschule, die in Wien an der Wende zum fünfzehnten Jahrhundert einen großen Mittelpunkt besaß, kennt Landschaftsausschnitte und lose umrissene Konturen (Mettener Armenbibel von 1414, Abb. 559), die dem Auftreten der großen Naturalisten in der oberdeutschen Tafelmalerei — Lucas Moser (Abb. 632, 633) und seine Zeit — um eine Generation voraneilen; vorbereitend und vorschaffend an dem Problem der Stimmungslandschaft, das erst in der Graphik an der Wende von Spätgotik und Renaissance in dem großen Rahmen künstlerischer Aufgaben sich auswirkt.

Die Tafelmalerei des Nordens ist wohl zuerst als eine Folgeerscheinung des neuen Raumproblems der Spätgotik zu verstehen. D.h. seit der mittelalterliche Raum die strengen Richtungsachsen basilikaler Lichtspannungen aufgibt, um in den weiteren, helleren Räumen des Flamboyant-Stils oder der Waldesstille spätgotischer Hallenkirchen die Fassung seines allseitigen Einfühlungswillens zu verkörpern, wird die farbige Wandfläche in dämmernden Kapellennischen stehender Altäre höhere Wünschbarkeit gegenüber den plastischen Requisiten aufgestellter Schreine und Reliefs. Zögernd folgt der Maler dem voraneilenden, malerisch werdenden Stil der Plastik, denn es wurde mittelalterlicher Kunst leichter, plastische Greifbarkeit durch erhöhte Differenzierung zu umschleiern, als aus den ewigen Gesetzen ihrer Farbsymbolik die innerlich entgegengesetzte Tonleiter der Palette des Tafelmalers aufzubauen. Der sonnenklare Süden hat

im Trecento das Problem im wesentlichen umgangen, dem an hundert Zwischenstufen von Taghelle und Nacht gebundenen Norden wird es Angelegenheit, seit die Kunst das innerlich andere Wesen des Tafelbildes — gegenüber Wand, Glas oder Teppich — zu verstehen beginnt. Die kreidige Buntheit der älteren Skala durch die Kette stufenweise erfundener Zwischentöne zu ersetzen bis zu dem Grade, wo eine neue Synthese — die Renaissance — eingreift, bezeichnet Beginn und Verlauf der Aufgaben des gotischen Tafelbildes; hierin, nicht in der von den Miniaturen übernehmbaren neuen Motivfülle liegt ihre eigenste Bedeutung für die Gesamtheit des Gotischen. Die deutschsprachigen Länder Mitteleuropas sind der Boden, auf dem sich dieser Prozeß in seinen größten Etappen: den Niederlanden, Köln und Oberdeutschland abspielt.

1432 wurde zu St. Johannis in Gent der Altar der Brüder van Eyck (Taf. XL, Abb. 588—591) vollendet — Hubert, der Größte unter den Malern seiner Zeit („maior quo nemo repertus" sagt die Umschrift des Altares), soll ihn begonnen, sein Bruder Jan vollendet haben. Die Anerkennung der ganzen damaligen Welt wird dem Werk zuteil; die bezeichnende Legende der Spätrenaissancechronisten, die Jan van Eyck zum Erfinder der Ölmalerei macht, bestätigt das Urteil der Zeitgenossen, das sich dieser Tat einer neuen Kunstgesinnung nicht weniger stolz bewußt fühlte als ein Jahrhundert vorher die Bürger von Siena der Maiestas Duccios. Den Positivsten der Spätrenaissance mochte der innere Grund für die einstige Begeisterung gegenüber einem — von ihrem Standpunkt — so anfänglichen und altfränkischen Stück Malerei nicht mehr erkennbar sein, und so mußte schon eine Erfindung — eben die Ölmalerei — hinter dem großen Ruf stehen, der ihnen als Überlieferung bekannt war; sicher ist, daß die Kunde von einem großartig Neuen ihnen als geschichtliche Tatsache vorlag.

Das Neue aber bestand für die gotische Welt im wesentlichen darin, wie mit dem Genter Altar die ganze Summe der seit Generationen eroberten künstlerischen Wahrheit eines naturalistischen Sehfeldes, die bis dahin verborgen und nur wenigen Liebhabern in der Miniaturmalerei zugänglich gewesen ist, mit einem Schlage vor die Augen aller Zeitgenossen an einem großen Kulturmittelpunkte tritt. Denn das Werk entsteht auf dem Boden einer der Weltstädte der reifen Gotik, einem der Brennpunkte der reichen und mächtigen Wirtschaft Flanderns, d. h. des nördlichen Poles im damaligen Welthandel; es ist die freie urbane Geistigkeit — wie sie einst in den Wiegentagen der Gotik in Paris blühte — die als größere Aureole den Genter Altar umgibt, und es ist schließlich — und das nicht zuletzt — die Schaffenskraft einer noch nicht überspannten Rasse, die mit den Holländern Hubert und Jan van Eyck auf dem Plan erscheint. So kulminieren — wie immer, wenn Größtes in der Kunst geschieht — zwei Schicksalsbahnen in einem Punkt: der geistigen Höhe des spätmittelalterlichen Stadtlebens wächst der ebenbürtige Verkünder zu; ein neuer Aspekt des Gesamtkunstwerkes wird gefunden.

Mittelalterlich im tiefsten Sinne des Wortes ist, was der Genter Altar zeigt. Die kosmische Einheit von Himmel und Erde, die einst von den Fassaden in

Paris und Reims, die dann in Duccios Maiestas und der Arena zu Padua sprach, stellt sich neuerdings den Augen der Zeitgenossen lebendig und eindringlich vor: das himmlische Jenseits (Abb. 588), das erste Menschenpaar (Abb. 589) — die Säulen der Weltgeschichte — und das Geheimnis der Menschwerdung Gottes in der Botschaft des Engels an Maria. Der dualistische Zug der christlichen Mentalität geht als mächtige Dominante durch die Bilder: himmlische Glorie mit Christus, Maria und Johannes, von Engeln umschlossen und von Adam und Eva gleich den Torwächtern ihres Reiches flankiert, das Jenseits in den größeren Maßstäben der Bilder auf weiteste Aspekte anzeigend, thront über dem breiten Sockel eines himmlischen Jerusalem, das durchaus diesseitig vorgestellt und in höchster irdischer Schönheit einer strahlenden Natur empfunden wird: mit Wiesenplan, schattendem Baumwuchs und dem hohen Reiz der klangvollen Umrisse ferner Architektur, mit Gruppen festlich dahinwallender Menschen erfüllt. Was das vierzehnte Jahrhundert von dem Glanze des dritten Reiches der mittelalterlichen Geschichtsvorstellung, des Reiches der Erfüllung „sub gratia" nur jemals auszudenken vermocht hat, ist künstlerische Gewißheit. Und schließt sich der Altar, so erscheint — in den verschleierten Farben einer Vision — die Grundlage des Reiches der Verheißung „sub lege", das Fundament des Heilsgeschehens: die Verkündigung über den Sockelfiguren der Patrone und Stifter. Die Predella, über der sich einst der Altar erhob, enthielt die Schilderung der Hölle. Einmal — bei Dante oder zu Pisa — war das Inferno der stärkste Ausdruck des Ganzen gewesen, an dem Genter Altar erschien sie — auch wenn wir ihren Inhalt nicht kennen, verrät das die Disposition — als ein notwendig erachteter Teil einer größeren Gesamtheit; Schreck und Angst verblichen vor der Tiefe des menschlichen Daseins. Denn um dieses geht es zuerst; dem Künstler wie seiner Zeit.

Die Verbindung der Kunst der Gebrüder van Eyck mit der Blüte burgundischer Miniaturmalerei — durch die Zuweisung des einstigen Stundenbuches von Turin (vgl. S. 123; Abb. 557) an Jan van Eyck neuerdings bekräftigt — erklärt die rein formalen Linien ihrer Kunst. Ungebundenheit im Wechsel des Maßstabes — die vor der grandiosen inhaltlichen Einheit des Genter Altars nie recht bewußt wird, ein halbes Jahrhundert später etwa jedoch undenkbar erscheint — gedanklich exakte Peinlichkeit der Einzelschilderung bis in das Laub eines Baumes oder den Schnitt einer Schmuckleiste an den Pulten der Engel, noch nicht vermögend, die optische Totalität der Dinge anders als nebeneinandergereiht zu schauen, edelsteinartig leuchtende Buntheit der Farben: nicht wesentlich verschieden geben sich die Bildeindrücke vor einem Blatt des „très-riches heures" von Chantilly (Abb. 555, Taf. XXXVII) oder einer gleichzeitigen flandrischen Miniatur. Es wäre dabei nicht belanglos, sich einmal klarzumachen, inwieweit der überwältigende Anblick der Bilder des Genter Altares nicht auch darin gründet, daß der innere Maßstab des gotischen Bildes, der in den Miniaturen dieser Zeit immer noch einen Rest notwendig verkleinerter Monumentalität enthält, hier das ihm zukommende Recht wirklich besitzt; die Figuren

Christi und seiner Begleiter wirken unvergeßbar durch die seltene Harmonie von geschauter und sichtbarer Größe. In diesem Einklang, nicht nur in der bedeutsamen Tatsache der prachtvollen Aktfiguren des ersten Menschenpaares, liegt das Zwingende.

Zwei Jahre nach dem Genter Altar malt Jan van Eyck das erste wahrhafte Porträt des Mittelalters: die Verlobung des Arnolfini (Taf. XLI). Nicht bloß die Repräsentation großer Geschlechter des führenden Standes, die vollste Wirklichkeit einer Zeit, die den Menschen an der Wende vom Typ zum Einzelwesen erfaßt, steht vor Augen; erschütternd durch die objektive Unnahbarkeit, die das Sichtbare mit unheimlicher Gewißheit festhält. Die schöne Stille der Rolin-Madonna (Abb. 592) mit dem nicht zu beschreibenden Glanz eines Hinausatmens in die Pracht der im tätigen Leben liegenden Stadt und selbst das Intim-Feierliche einer sakralen Vision in dem Bild der Madonna des Kanonikus van der Paele (Abb. 593) erscheint historisch leichter begreifbar als die zeitlose Wucht des Arnolfini-Bildes. Denn all diese Versionen spätgotisch empfundener Marienhuldigungen, wie sie weiterhin in der „Madonna von Lucca" in Frankfurt (Abb. 594) oder der „Maria am Springbrunnen" in Antwerpen gegeben werden, mögen durch die Kulturhöhe einer begabten Kunst und ihrer Umstände etwa erklärt oder gedacht werden können, mögen innerhalb des Opus Eyck als Variationen der Thematik des Genter Altares in das Besondere eines Stimmungsproblems einigermaßen bestimmt sein; der Wahlspruch Jans „als ich kann", der auf das Porträt seiner Frau von 1439 in Brügge (Abb. 595) geschrieben ist, klingt aus dem Arnolfini-Bild mit alles andere übertönender Stärke. Das dualistische Gleichnis fällt, und der Mensch ist das Maß aller Dinge.

Den roten Faden im Verlauf der niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts bildet die gegensätzliche Geschlossenheit der nordisch und westlich gerichteten Kraftströme. Dem holländischen Neuerer Jan van Eyck steht in dem sogenannten Meister von Flémalle, hinter dem sich mit Wahrscheinlichkeit Robert Campin in Tournai verbirgt, der Wallone entgegen; dem lauten Realisten die hohe Reserve eines idealistisch verpflichteten „Gotikers", der in den magischen Schleiern seiner Gründe, in der raumlosen Schärfe seiner Umrisse höhere Verpflichtung sieht — das Veronika-Bild (Abb. 600, 1) oder die Maria (Abb. 600, 2) in Frankfurt —, und dessen Art mit der flächigen Ausbreitung seiner weitgelagerten Faltenspiele in steilgesehenen Räumen (Abb. 601) den plastischen Wünschen der Zeitgenossen und nächsten Nachfolger und der besonderen künstlerischen Ausdrucksform, dem Schreinaltar, verbindlicher wurde und werden mußte als das jedem Kompromiß verschlossene Genie der Gebrüder van Eyck.

Noch deutlicher erscheint dieses Doppelspiel an den Führern der nächstfolgenden Generation: Rogier van der Weyden und Dierk Bouts. Um die Exponenten zu bezeichnen: Rogiers Kreuzabnahme im Escorial (Abb. 597) und Dierk Bouts' Abendmahl in Löwen (Abb. 603). Rogiers Figuren, auf schmaler, hoher Bühne stehend, breiten sich in der Fläche, der prächtige

reiche Rhythmus der Umrisse von drei durcheinandergeschlungenen Gruppen, die hohe Vornehmheit der Farben, die diskrete Haltung der Gebärdenspiele, die alles durch das Medium ornamentaler Umschreibung sehen lassen — die Kreuzabnahme nimmt an Großartigkeit der Haltung der Schule von Avignon im fünfzehnten Jahrhundert und ihrer einzigartigen Begabung gegenüber sprechendem Ausdruck kompositioneller Linien (vgl. S. 131; Abb. 617) viel vorweg; beidesmal wirkt die starke Tradition von den tektonischen Elementarmächten des älteren Stiles her, wie ihn die Ebene des Glasfensters in sich trug, nach. Und ebenso bestimmt im Johannesaltar Rogiers im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 596) den Gesamteindruck noch nicht so sehr die Kulisse der Portalrahmen, hinter denen die Tapete angeblicher Raumtiefen mit dem Einblick in Landschaft, Zimmer und Saal aufgespannt ist, als wieder die plastisch scharf geschlossene Gruppe im Vordergrund: die Taufszene, die Enthauptung, die Geburt des Johannes. Nicht Zustände in einem Raum, wie auf der Paele-Madonna oder dem Arnolfini-Bild des Jan van Eyck, vielmehr lebende Bilder eines geistlichen Schauspieles, Vorgänge oder Geschehnisse in gotischem Sinn vor reich ausgestatteter Bühne werden geschildert. Tiefer und weicher bettet sich Figur und Umgebung auf dem Dreikönigsaltar der Münchener Pinakothek (Abb. 598, Taf. XLII) in eine räumliche Illusion, aber es ist auch da nicht die innere Struktur des Gesichtsfeldes, sondern die herrliche Farbe, die diesen Eindruck zuerst erweckt. Der hohen Grazie Rogierscher Gestalten gegenüber nehmen sich die Figuren des Dierk Bouts — auf dem Abendmahlsaltar in Löwen (1464—1467; Abb. 603) und seinen Flügelbildern in München und Berlin oder auf den Szenen des Gottesgerichts in Brüssel (Abb. 602) — bäuerlich derb und kleinbürgerlich ungewandt und bekümmert aus; wie tief ist das Innenleben dieser Szenen in den Schluchten ihrer räumlichen Gehäuse verankert, und wie ergreifend kann Bouts von Menschenklage und Verhängnis sprechen auf den Bildern des Gottesurteils. Die gewaltige Stimme des Nordens, die mit Eyck erklang, hallt weiter, gedämpft durch die Abstände einer inzwischen konkreter gewordenen optischen Bejahung sichtbarer Dinge. Man vergleiche die im Grunde lagernde Stadt auf dem Bilde von Abraham und Melchisedek oder die aufwachende Morgenlandschaft der Mannalese mit den Landschaftsausschnitten Eyckscher Bilder; der Blick für das Totale gegenüber der aufzählenden Vielheit, sein Abstand und seine zunehmende Weite innerhalb einer Generation, sie entscheiden. Wenn Eycks Wundererscheinung der Madonna vor dem Kanzler Rolin (Abb. 592) durch die persönliche und einmalige Genialität des Künstlers als Manifest eines höchsten Tatsachensinnes hingenommen wird, so gilt nunmehr solche Wirklichkeit als festes Wissen einer das Sichtbare um seiner selbst willen liebenden — und darum dem älteren Optimismus der idealen Form abgeneigten — Rasse. Das von innen heraus leuchtende Bildnis eines Mannes in London (Abb. 604) gibt vielleicht den Inbegriff der Kunst des Dierk Bouts im Sinne solcher Probleme um eine psychologische Wahrheit. Die stumme Elegie der wie aus den Tiefen der Eingebung redenden Gesichter spiegelt sich wider

in den wenigen Bildern Aelbert van Ouwaters (Abb. 605) und dem sogenannten „Meister der Perle von Brabant", dessen lufterfüllte Umrisse — das Bild „Christus bei Simon" im Kaiser-Friedrich-Museum — eine Voraussetzung bedeuten für den Vollender unter den spätgotischen Malern der Niederlande: Hugo van der Goes.

Wie diesem psychologisch scharfäugigsten unter den Holländern des fünfzehnten Jahrhunderts das vorhandene Erbe: die monumentale Wucht der Eycks und die farbige Noblesse Rogiers Mittel und Gegenstand wird, um dem Tafelbild eine vorläufig höchste Geltung als Ausdruck im Bereich bildender Künste zu geben, ist erstaunlich. Der Portinari-Altar in Florenz (Abb. 606, 607) und der Marientod in Brügge (Abb. 609) — sie markieren den Schlußpunkt des Verlaufes einer Bildkunst im Rahmen der Gotik wohl überhaupt; die große Konvention der mittelalterlichen Legende ward nie mit lauterem Leben ausgefüllt, ohne ihre Bande zu sprengen.

Um 1476 hat van der Goes auf Bestellung des Medici-Agenten Tommaso Portinari den großen Altar gemalt, der für eine Florentiner Kirche bestimmt war. Einer der ersten Fälle in der Geschichte, wo ein Nordländer berufen wird, auf dem Forum der reichen Kunst der Frührenaissance zu erscheinen. Die Tatsache allein besagt genug für den Ruf der damaligen niederländischen Malerei, und die gewaltige Stimme ihres allgemeinen Ausdrucks war wohl nicht das letzte, das den verwöhnten Weltkaufmann reizte, diese hochaktuelle Form eines Zeiterlebens in seiner südlichen Heimat zu sehen. Denn was in den Eycks Ahnung war zuletzt — die Möglichkeit, in Farbe und Charakterisierung alles zu sagen, was gotische Kultur beschäftigt und bewegt —, ist in Goes endgültige Tat. Es wäre vergeblich, aussagen zu wollen, welche Seite am Portinari-Altar stärker packt: das eigenartig Lockere und Geräumige der Komposition, durch die eine Stimmung wie das „Eya, Eya, Jesulein" der Christwiegenlieder zittert (dem Schimmer von Iris und Aglei vergleichbar, die am Rande des Bildes ausgestellt sind wie eine Erinnerung an die volkstümliche Christlegende „Blumen erblühten im Schnee"), oder die Gabe wortgetreuer Konterfeiung in den Holländerköpfen der bäuerlichen Hirten oder die zarte Romantik der räumlichen Umgebung. Und diesem Volkston gegenüber die hohe Noblesse der Patrone und Stifter auf den Flügelbildern, mit Eyckscher Monumentalität vor die zarte Landschaft gestellt; ein Gegenspiel von selten durchgehaltener Einheitlichkeit. An unbändiger Wucht der psychologischen Fassung übertönt die Darstellung des Marientodes in Brügge den Portinari-Altar; die hohe Schönheit einer bis in alle Wurzeln ihrer Sonderart durchfühlten nordischen Kunst wurde aber vor Rembrandt kaum je wieder in so geschlossener Aufmachung gezeigt wie in dem unter den Großwerken der Uffizien stehenden Altarwerk.

Die hier zu zeichnende Verlaufslinie einer spätgotischen Malerei der Niederlande beschließt der — in Franken geborene, seinem Wesen nach im flandrischen Brügge beheimatete — Hans Memling. Die weiche Anmut der rheinischen

Schule, das Klangvolle in Gebärde und Gruppe, tritt mit ihm unter den Auspizien eines vielbeschäftigten Weltateliers auf; weltmännisch nobel in dem Madonnenbild von Chatsworth (Abb. 610), wissenschaftlich gelehrt in den Erzählungen des Ursulaschreins in Brügge, scharf beobachtend in dem Porträt des Martin van Nieuwenhove. Farbige Wähligkeit bezeichnet dabei etwa das besondere Anliegen Memlings; ihrem Wesen nach ist seine Kunst Erbe, nicht mehr Eroberung, denn sie schwankt — als Gesamterscheinung betrachtet — entschlußlos zwischen der lauter und derber gewollten Härte der Holländer und dem höfisch Anspruchsvollen eines Rogier van der Weyden. Wie die Aristokratie alter Patriziergeschlechter pointierter sich gibt als die Rasse landständischer Ritter, so zeugt die Linie in Memlings Gestalten von der subtilsten Aufnahmefähigkeit für gesellschaftliche Haltung, für leise Akzente und geräuschlose Betonungen in ähnlich starkem Maße wie die Reizbarkeit, die in gleicher Zeit durch die Frührenaissance mit den müden Gebärden der Figuren Botticellis oder den Launen Crivellis zuckt.

Innerhalb der niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts geht es noch einmal um die Universalien mittelalterlicher Kunstgesinnung in vollem Umfang; in der gleichzeitigen französischen Bildkunst handelt es sich um den Esprit einer Sondergotik, um ein ausschließliches und eigentümliches Gewächs westlicher Kultur. Nicht die große freie Weite der volkstümlichen Fundamente, die den Niederländern zuletzt das Ansehen eines über allen Nationen und ihren Schranken stehenden Zeitwillens verleiht (so wie es einmal auch in Nordfrankreich zur Zeit der klassischen Kathedralen der Fall war), nicht sie regiert in den Ländern und Herrschaften von Burgund, Paris und Anjou. Der Inbegriff spätgotischer Malerei in Nordfrankreich: Jean Fouquet — er ist Hofmaler in jeder Bedeutung dieses Wortes, und seine Muse ist nicht die verschlossene Eva auf dem Genter Altar (Abb. 589) und nicht der vital heiße Umriß der Eva auf dem Sündenfall des Hugo van der Goes (Abb. 608); seine Muse ist die höchst modisch gekleidete Erotik der Agnes Sorel als — Madonna auf dem Diptychon von Melun (Taf. XLIV). Geistreicher wurden die Federn der inneren Triebkräfte einer gesellschaftlichen Verfassung überhaupt selten formuliert als auf dieser Phantasie über das Gobelinthema Kavalier und Dame; geistvoller ist sublimste Regung spätmittelalterlicher Mentalität im besonderen nie gefaßt worden — la gothique est morte, vive la gothique! Die Geste eines Zeremonienmeisters, nicht die Schwerkraft des Künstlers weist die Richtung.

Das Mittelalter konnte beizeiten das Sakrale frecher verhöhnen, als die Renaissance je wagte; mit ihm zu spielen, unternahm es selten und spät. Mittelalterliche Steinmetzendrôlerie konnte die vulgäre Zote zu denkbaren Extravaganzen anschwellen lassen; auch das geilste Gewächs blieb sich seiner Stelle in dem großen Organismus bewußt, der mittelalterliche Mensch wankte darob nicht in der ungebrochenen Ganzheit seiner Gefühle. Nunmehr in Stimmungen, wie sie das Diptychon von Melun auslöst — haben sich die Aspekte verschoben. Das Sakrale ist nicht mehr Letztes, das Humane aber

darob nicht frei (wie im Quattrocento Italiens). So stehen wir vor einem Geisteswerk, das durchaus getragen wird von der Tradition eines Stils, aber diesen nicht mehr zu tragen vermag. Im Hintergrund schimmert das Maskenlächeln, das ein Jahrhundert später auf den Gesichtern der Schule von Fontainebleau erscheint — die nordische Renaissance westlicher Prägung.

Keineswegs wird ganz Frankreich mit der Kunst des Jean Fouquet für die Spätgotik begriffen. Aber er bedeutet eine Zusammenfassung, er bedeutet die gesellschaftliche Phrase gegenüber regionalem Patois; er bedeutet den Abschluß der Hofkünste, die in Avignon entsprangen, in Dijon und Paris fortlebten. Denn auch die volkstümlicheren Triebkräfte des Südens, in der Schule von Avignon unter den vielen landschaftlich gefärbten Ateliers Frankreichs am schärfsten ausgebildet, sind ihrem Wesen nach letzte reife Frucht (gleich den Tourainer Gobelins „à mille fleurs"; vgl. Taf. XXXV) hoch gespannter Ornamentzustände. Auch sie entspringen Lebensgefühlen, welche die Tatsache des Mittelalters, vergleichbar präraffaelitischen Stimmungen im neunzehnten Jahrhundert, notwendig als Formproblem ansehen zu müssen berufen sind — unendlich skeptischer als der gläubigere Realismus der Niederländer, so viel konservativer die Haltung der großen Andachtsbilder eines Enguerrand Charonton (Abb. 616) auch auf den ersten Anblick hin gelten mag.

Die engere Geschichte einer Malerei der französischen Spätgotik hätte etwa mit dem Parament von Narbonne im Louvre (Abb. 612), den gravierten Miniaturfeinheiten der Pariser Schule des vierzehnten Jahrhunderts und verwandter Werke (Rundbild der Marienkrönung im Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 615; Diptychon im Bargello, Florenz), mit Jean Malouel (Pietà im Louvre, Abb. 614) und seinem Dijoner Kreis zur Zeit Claus Sluters zu beginnen. Der Niederländer Melchior Broederlam aus Ypern, mit dessen Altar für die Kartause Champmol (Museum Dijon, Abb. 613) eines der wichtigsten Werke dieses Ateliers erhalten ist, veranschaulicht die von allen Seiten sich kreuzenden Linien der Hofkunst von Dijon besonders deutlich. Der Bildzustand bleibt dem Miniaturstil des Westens ungleich enger verpflichtet als bei den Niederländern, er bestimmt die Richtung der burgundischen Tafelmalerei mit den exakten Umstandsschilderungen eines Marmion um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Die entgegengesetzte Richtung, die von der Flächigkeit der Monumentalmalerei herkommt, basiert in der Schule von Avignon; Enguerrand Charonton, der Geburt nach wahrscheinlich Picarde, ist ihr bedeutendster Name; das um 1454 entstandene Monumentalbild der „Misericordia" (Museum Villeneuve-lès-Avignon, Abb. 616) — die Marienkrönung als Apotheose einer Vorstellung der letzten Dinge — ein Hauptwerk. Die Spitze dieser Kunst bezeichnet die Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon im Louvre (Abb. 617), die man hinsichtlich der isolierten Großartigkeit einer Stimmungskomposition wohl als das bedeutendste Bild spätgotischer französischer Tafelmalerei überhaupt ansprechen darf. Ja, vielleicht der gesamten nordischen Spätgotik vor Grünewald, wenn man die Kunst nach dem Grade des formal Erreichbaren einer reinen Ausdrucksgewolltheit

mißt. Die dritte Schule endlich — die von Tours — wird mit Jean Fouquet bezeichnet; ihr Grundanliegen ist die psychologische Formulierung des Porträts. Äußerlich nähert sie sich den südlichen Renaissanceformen am stärksten — an die Putten der Madonna von Melun (Taf. XLIV) oder die Haltung von Stifter und Patron (Abb. 618) dieses Bildes sei erinnert —, die innere Charakteristik der Dargestellten ist gotischer, im Sinne der Wesensauffassung, als etwa ein Porträt von Dierk Bouts. So leicht der äußere Formenschatz der Renaissance in diese hoch differenzierte Empfindsamkeit einzudringen vermochte, die führende Linie der französischen Renaissance, ihre große Begabung für werkkünstlerische Haltung, umspannt in den gotischen Nachklängen auch weiterhin mehr als einen optischen Reiz.

In deutschen Landen finden sich die Erstwerke der Tafelmalerei an zwei, weit voneinander liegenden Mittelpunkten: Prag und Köln. Die böhmische Schule, deren Vorort Prag ist, erlebt während der Regierungszeit Karls IV. und Wenzels eine rasche Blüte, die sich entfaltet und vorübergeht wie die einmalige Erscheinung ihrer Träger. Über Avignon aus dem trecentistischen Toskana kommen die Wurzeln dieser Kunst: Tommaso da Modena und Theodorich von Prag sind die Hauptnamen. Eklektische Geschmücktheit erklärt sich als provinzialer Reflex der klassischen italienischen Malerei. Die Manier der Prager ist breitflächig, in scharf umrissenen, plastisch gesehenen Konturen stellen sie Figur neben Figur, sie lieben die italische Pracht reich gemusterter Gewänder und statuarische Einfachheit der Komposition, die ein letztes Erbe giottesker Auffassung nicht verbirgt: Votivbild des Ocko von Vlašim im Prager Rudolfinum (Abb. 620). Demgegenüber gefällt sich die südböhmische Schule — ihren vorläufigen Mittelpunkt bedeutet das Kloster Hohenfurt bei Krumau unweit der Moldauquellen — in eleganten Linien voll schlanker Zartheit, die gelegentlich an Siena erinnert. Geste und Bewegung geben sich, verglichen mit der derberen Prager Ausdrucksweise, in den höfischen Formen, wie sie die Miniatur liebt, die ornamentale Gepflegtheit der Binnenzeichnung bestimmt in Werken wie der Glatzer Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum oder dem Hohenfurter Heilszyklus die besondere Art eines lyrisch empfundenen Stilgefühls. Der geistige Ausgangspunkt dieser Richtung basiert in einer Donauschule, die in Klosterneuburg (Abb. 621), Wien und Regensburg vornehmliche Stätten einer seit dem dreizehnten Jahrhundert literarisch vielseitigen und künstlerisch eigenständigen Kultur besitzt. Die reifste Form der böhmischen Tafelmalerei bedeuten die Bilder des Wittingauer Altares im Rudolfinum vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Wie in den Miniaturen im „Marienlob" des Konrad von Hainburg (Abb. 560) liegt das Problem der malerischen Gesamterscheinung nunmehr auf Seite erhöhten Erfassens von Raumtiefe und körperhafter Schwellung der in großen Linien geschauten Figuren; das Wirklichkeitsgefühl ist entgegen der zackigen Zierlichkeit der Hohenfurter Passionsbilder von starkem Ausdruck für die Situation bestimmt, die geschlossenere Haltung der Palette sieht die besonderen Forderungen eines Tafelbildes — so wie sie im

fünfzehnten Jahrhundert Norm werden — strenger als die durch Wandgemälde und Glasfenster geführte Flächenkunst der Südböhmen.

Auswirkung von Stilelementen, die in der böhmischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts zutage treten, kann man bei süddeutschen Werken gegen und um die Jahrhundertwende verfolgen, unter denen zwei als besonders hervorhebenswert erscheinen: der Paehler Altar im Münchener Nationalmuseum (Abb. 622) und der Imhof-Altar zu St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 623). Die farbige Kostbarkeit und das zaghaft verschlossene Wesen der Figuren des Paehler Altars scheint mit dem Gepräge einer Salzburger Schule zusammenzugehen; der größere Zusammenhang weist wieder auf den höfisch subtilen Stil Österreichs, wie er in der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts neben Wien besonders in Innsbruck begegnet. Auf dem jüngeren Nürnberger Altar in St. Lorenz sind die Figuren plastisch großzügiger gesehen, sind kraftvoller und von höherer Aktivität erfüllt. Ein Nachklang aus dem Kreise des Theodorich von Prag macht sich neben Anfängen lokaler Prägung geltend; in der Nürnberger Schule des späteren fünfzehnten Jahrhunderts wird sich diese vornehmliche Begabung für das Charakteristische und Markierte voll auswirken.

Der Kölner Stil des Tafelbildes entwächst unmittelbar der Architektur, und zwar dem überzarten, aus feinsten Linienphantasien, musterübersäten Goldgründen und glasgrellen Farben gewirkten Gebilde, dessen Wesen in seinen Grundlagen auf die englische Buchmalerei des vierzehnten Jahrhunderts zurückgeht. Die Bilderfolgen des Klarenaltars im Kölner Dom (Abb. 624) mit ihren umgebungslosen Gruppenreihen voll Figuren, die nur aus Gebärden gebildet scheinen, der Kreuzigungsaltar des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, das farbig hervorragende Bild der Veronika mit dem Schweißtuch der Münchener Pinakothek, in solchen Werken erscheint das Gepräge der frühen Kölner Malerei, deren Abschluß und Zusammenfassung das „Himmelsgärtlein" in Frankfurt (Abb. 628) bedeutet, ein leuchtendes Sinnbild für diese ganz in zaghafter Verträumtheit lebende Gefühlsseligkeit. Der Sinn für die — allen anderen deutschen Schulen überlegene — Haltung vornehmen Anstandes eines weltbürgerlichen Sichverhaltens lebt fort in der Geschichte der Kölner Malerei durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert. Der Note des Ausdruckes nach begegnet Verwandtes in frühen Bildern des Ober- und Mittelrhein (Ortenberger Altar, Abb. 629; Madonna in den Erdbeeren, Solothurn); in die robustere Malerei der Westfalen — der Kreis um Konrad von Soest mit dem Altar von Niederwildungen von 1404 (Abb. 625) — und selbst in die weiter entfernte niederdeutsche Bildkunst scheint ein Schimmer von Köln gedrungen zu sein. Vielleicht daß sich Rheinisches und Böhmisches in der markantesten niederdeutschen Persönlichkeit: Bertram von Minden vereinigt: die Bilder des Grabower und Buxtehuder Altars der Hamburger Kunsthalle (Abb. 626, 627). Dort plastische Energie und drastische Posen, wie sie die Prager Malerei kennt, daneben eine reichere Skala modellierender Töne, als Böhmen besitzt, an Kölnisches erinnernd. Was aber rheinischer wie niederdeutscher Kunst um die

Jahrhundertwende fehlt, ist der einheitliche malerische Zusammenschluß einer Altarkomposition, der in Oberdeutschland mit Werken wie dem genannten Paehler Altar erreicht wird; die ältere, von der Wandmalerei herkommende Geltung loser Reihen in sich geschlossener Teilbilder bleibt länger bestimmend. Erst im Kreis des (wohl mitteldeutschen) Meisters Franke, wie dem Englandfahrer-Altar in Hamburg (Abb. 634, 635), tritt dieses neue Empfinden für koloristische Einheit auch in Niederdeutschland auf. Hand in Hand damit geht die Loslösung der bis dahin festgeballten Gruppen oder Szenen aus dem ornamental wesenlosen Schweigen der Goldhintergründe; mit dem willkürlicher sprechenden Ausdruck der Gebärden, mit den gleichsam hingeworfenen Figurengruppen Frankes öffnet sich der Blick in Umgebung und Natur. Baum und Haus und selbst ein Schimmer von Licht und Dunkel erscheinen in Frankes Bildern mit erhöhter Eigenbedeutung als Umgebung der Personen des zu schildernden Themas, sie sind nicht mehr nur ideelle Requisiten der einsam und allein die Vorgänge tragenden menschlichen Gestalt, vielmehr seine Freunde und Begleiter. Die gewaltsame Unwahrscheinlichkeit übertrieben geschilderter Bewegungen (Auferstehungsbild des Englandfahrer-Altars) vermag gedämpft zu werden in solch erzählendem Vielerlei der Umgebung. Was in der gleichen Zeit künstlerisch stärker im Genter Altar geschah, vollzieht sich hier aus einer psychologisch schärferen Beobachtungsgabe: das Wirklichkeitsgefühl fordert das Recht einer bewußt gewordenen Tatsache gegenüber der Vorherrschaft des Ikonischen der älteren Gotik.

Das Zeitalter Meister Frankes führt auch für Oberdeutschland die große Auseinandersetzung mit dem neuen Realismus herauf. Die Krise der künstlerischen Anschauung vollzog sich wohl nicht unter geringeren Spannungen als die der Geister in der Zeit des Konstanzer Konzils und der Geburtsstunde der revolutionären Ideen von der evangelischen Freiheit. Die Umschrift, die Lucas Moser seinem Altarwerk zu Tiefenbronn in Baden (1431; Abb. 632, 633) gab: „schri kunst schri und klag dich ser, dein begert jetz nimer mer", ist doch wohl mehr als eine Künstlerlaune; die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart spricht aus ihr wie aus den Bildern Mosers: der scheue und erdabgekehrte Traum einer abstrakten Schönheit steht im Tiefenbronner Altar fast romantisch neben dem Zeitausdruck eines allgemeinen Interesses für Dasein und Umgebung. Tischgerät und die vergängliche Zufälligkeit eines Mauerwinkels schildert Mosers Werk mit der Peinlichkeit eines Miniaturisten, von der ihn zuletzt doch der weite Blick für die Totalität der Bildeindrücke trennt.

Der große Name der Zeit in oberdeutschen Landen ist Konrad Witz. Seine Kunst ist nicht nur Ausdruck einer starken Persönlichkeit, sie ist Stammesart. Wie der Baseler Witz Natur und Umgebung sieht, ist alemannischer Prägung. Da erscheint der großartige Aspekt einer wirklichen Bodenseelandschaft im „Fischzug Petri" des Genfer Museums (Abb. 631), da erscheint die einzigartige Schönheit eines reinen Raumes von dynamischer Tiefenwirkung in der Nürnberger Verkündigung (Abb. 630), erscheint die pralle Wucht gepanzerter Ritter

der Zeit mit der Sachlichkeit von Kostümporträten in den Bildern der Feldherren auf den Genfer Flügeln. Nicht zuerst die Berührung mit Burgundischem — dem Meister von Flémalle —, die dem schwäbisch-alemannischen Kreis um Witz gemeinsam ist, die eigenwillige Steigerung eines Bildeindruckes zu freier Sicherheit, die aus dieser Berührung hervorgeht, entscheidet. Das Streben nach persönlichem Ausdruck, die Befreiung des Stammesartigen vom internationalen Typ des vierzehnten Jahrhunderts wird in der Malerei dieser Generation allgemein; Bayern-Tirol, Franken, Thüringen, Niedersachsen spricht nunmehr seine Mundart auch in den Bildern; aber der süddeutsch-alemannische Westen schreitet innerhalb dieser Bewegung am konsequentesten voran.

Nur Köln vermag ältere Tradition zu halten. Es ist bezeichnend, daß der Schwabe Stephan Lochner auf dem fremden Boden seiner Wirksamkeit die niederrheinischen Akzente der damaligen Weltstadt zwangläufig übernimmt: der Dreikönigsaltar des Kölner Doms (Abb. 640) oder die Darstellung Christi in Darmstadt (Abb. 639). Die Atmosphäre dieser Bilder ist ohne den besonderen Schönheitssinn der Kölner Malerei der vorangehenden Generation nicht denkbar: der hohe Rhythmus in den Massen der Dreikönigshuldigung oder die noble kunsthandwerkliche Haltung des Darmstädter Bildes, die wie Email leuchtende Glut der Farben, das ist Kölner Stil. Der Oberdeutsche verrät sich in dem sinnlichen Schauen, der porträtierenden Art, wie er seine Figuren schildert, und nicht zuletzt in dem leichten Humor, der in den Kindergruppen der Darmstädter Tempelszene und selbst in der hochfeierlichen Ikonik der Maria im Rosenhag (Wallraf-Richartz-Museum, Abb. 638) wie heitere Melodie durch die sakrale Thematik fließt.

Konrad Witz hatte als erster in Oberdeutschland Raumtiefe und plastische Fülle der Figur im Bilde greifbar und schaubar herausgearbeitet. Das Gepräge und Antlitz seiner Menschen trägt noch die Hüllen älterer Konvention, wenn man mit ihnen die Gestalten des Ulmer Hans Multscher vergleicht. Wie laut und lärmend geht es zu in diesen Bildern (Wurzacher und Sterzinger Altar, Abb. 636, 637), wie häßlich und wie wirklich sind diese Gesichter, diese ungeschlachten Gebärden, diese klobigen Versammlungen kleinbürgerlicher Sektierer. Mit so energischen Fäusten rüttelte keiner in Nordeuropa vor Hugo van der Goes an den letzten Grundfesten thematischer Voraussetzungen. Jeder idealisierende Ton der Legenden muß schweigen vor diesem „Drauf und Dran" — der wohlbekannte Refrain eines Streitliedes der aufrührerischen Bauern liegt auf den Schergengesichtern und wogt durch die Volksmassen, wie sie in den Passionsbildern Multschers erscheinen. Diese neue Willensrichtung, die Legende und Evangelium mit fast historischer Einfühlungsgabe aus dem persönlichen Erleben heraus erklärt, bleibt konstant seit Multschers Werk, wenn auch sein robuster Ton bei den konservativen Nachfolgern in Schwaben — Friedrich Herlin in Nördlingen, Bartel Zeitblom in Ulm, Bernhard Strigel in Memmingen — gemildert erscheint. Die Malerei in Bayern und Franken empfängt seit der Jahrhundertmitte starke Eindrücke von den schwäbischen

Nachbarn: Jan Pollak in München, Hans Pleydenwurff (Abb. 643) und Dürers Lehrmeister Michel Wolgemut in Nürnberg. In der Mundart einer spätgotischen Chronik spricht die stolze Selbstbewußtheit des jeweiligen Stammes nicht eindrücklicher als in der schildernden Charakteristik dieser Maler. Zeitweise in der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts droht die Drastik den Halt der bildkünstlerischen Interessen überhaupt zu sprengen, die derbe und gierige Freude an Marter und Schrecken — die nichts zu tun hat mit dem hohen Leidenswillen des vierzehnten Jahrhunderts — breitet sich in spätgotischen Malereien Deutschlands hemmungsloser aus als in den Niederlanden. Künstlerisch öffnet sich ein glückliches Ablenkungsfeld, das fortan mehr und mehr dem Ephemeren dienstbar wird, in der Graphik.

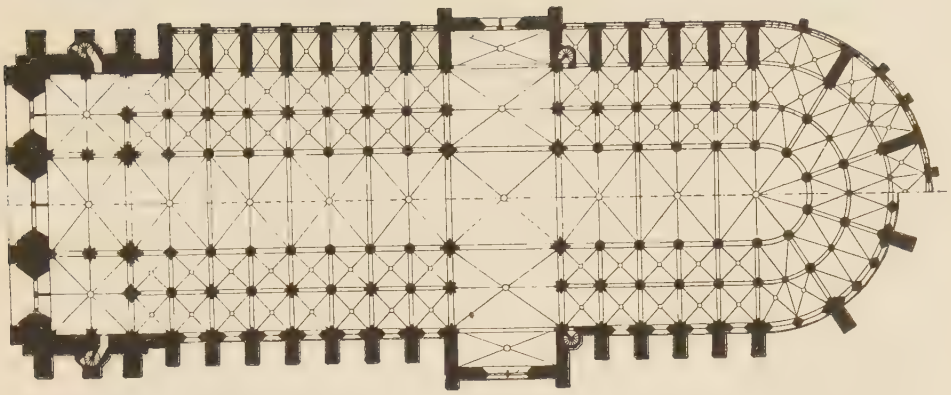
Die deutsche Schwarzweißkunst der Spätgotik, die aus rein volkstümlichen Aufgaben einer religiösen Werkkunst hervorgeht — Heiligenbilder (Abb. 652, 653) für Jahrmärkte und vulgäre Stoffe der mittelalterlichen Moralpraxis aus der Armenbibel oder „Ars moriendi" umfassen den Inhalt der frühen Einzelblätter und Blockbücher —, entwickelt sich innerhalb dieser Epoche zu geltenden Formen einer starken, eigenständigen Welt, der weder der Westen noch der Süden dem Wert nach Gleichberechtigtes entgegenzusetzen hat. Es muß im Rahmen einer Gesamtdarstellung genügen, auf die Tatsache hinzuweisen, daß seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland mit den Flugblättern der Holzschnitte und Kupferstiche eine nationale Kunst entsteht, deren tiefste Bedeutung in der ungebrochenen Widerspiegelung volkstümlicher Vorstellungen beruht. Denn nicht das Artistische der Technik in Blättern, wie Martin Schongauers „Versuchung des heiligen Antonius" (Abb. 654), die den jungen Michelangelo begeisterte, ist entscheidend, vielmehr die wesentlichere Tatsache, daß der bis dahin stumme Mund der Allgemeinheit mit den Werken der „Briefmaler", wie die Spätgotik die Hersteller der graphischen Blätter benennt, beredt wird und ganz neue Gesichtsfelder und Möglichkeiten einer geistigen Durchdringung des Lebens anbahnt: die große Holzschnittfolge der Apokalypse Dürers, wie mußte sie zu allen Zeitgenossen sprechen!

Die Tafelmalerei im dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts — die im Rahmen dieser Darstellung den Abschluß bilden soll — steht im Zeichen erneuter Zusammenfassung der monumentalen Kräfte. War inzwischen die stammliche Sonderform zum Brennpunkt im Ausdruck der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit geworden — man vergleiche etwa ein Bild des Salzburgers Rueland Frueauf (Abb. 646) mit einem Werk des Niederdeutschen Hinrik Funhof (Abb. 649) — so erwacht in den großen und führenden Künstlern nunmehr stärker das Streben, aus der Beschränkung — und Beschränktheit — des allzu laut werdenden Realistischen, das in Künstlern zweiten Ranges fortlebt bis zu den Nachfolgern eines Lukas Cranach, heraus neuerdings die große Linie des alten Altarbildes aufzusuchen. Martin Schongauer in Kolmar, dessen Tätigkeit als Maler heute vor allem durch die „Maria im Rosenhag" in Kolmar (Abb. 648) bestimmbar ist, und Michael Pacher in Bruneck, den man mit dem

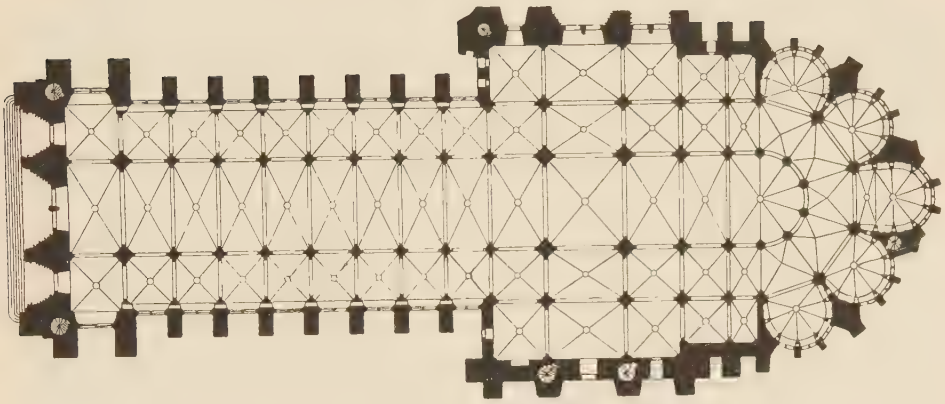
mächtigen Altar von St. Wolfgang bei Salzburg (Abb. 644, 645) wohl als den stärksten Maler der Generation vor Albrecht Dürer nennen darf, der Meister des Marienlebens in Köln mit seinen prachtvoll gepflegten Formen einer mit Memling wetteifernden preziösen Manier (Abb. 641), endlich die markvolle Künstlerpersönlichkeit des Niederdeutschen, die mit dem Hamburger Funhof (Abb. 649) erscheint — das sind die wesentlichen Namen. Ein höherer Grad menschlicher Erfassung der inneren Spannungen des Magischen, die wahrhaft evangelische Weihe des Ausdrucks, wie sie eine Christusfigur Pachers oder ein Madonnenantlitz Schongauers (Abb. 651) versinnbildlicht, mithin ein dem Gotischen letztmöglicher Grad im Ausgleich vom Mysterium und Humanismus: um sie geht es in den Werken all dieser Künstler.

Die abschließende Konsequenz der deutschen Spätgotik hinsichtlich ihrer malerischen Leistungen steht an der Wende zur Renaissance: Matthias Grünewald und Albrecht Dürer. Mit den größten Namen einstiger deutscher Kunst geht es nicht mehr um örtliche Sonderheiten einer rheinischen oder fränkischen Schule, vielmehr um ein Totalanliegen der bildenden Kunst, das die „Sondergotik" als den Schlußfall einer Entwicklung übersteigt. — Der Gesamtablauf deutscher Malerei im fünfzehnten Jahrhundert mag, verglichen mit Flandern, durch die Vielheit entgegenstehender Probleme uneinheitlich erscheinen, die Hingabe an die künstlerische Verwirklichung einer tiefer und ernster gesuchten Einheit von Inhalt und Ausdruck, als das irgendwo im gleichzeitigen Europa geschah, ist Kennzeichen ihrer Künstlergeschichte. Auch das, daß das Endergebnis dieses Ringens im Gewande einer neuen, vom Süden her gefärbten Kunst erscheint — die Wucht des Isenheimer Altars und des Dürerschen Allerheiligenbildes — ist Schicksal einer deutschen Kunst.

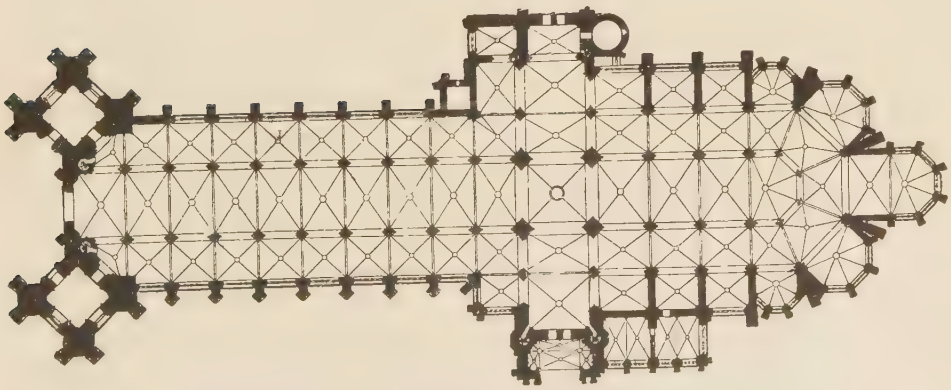
GRUNDRISSE UND QUERSCHNITTE



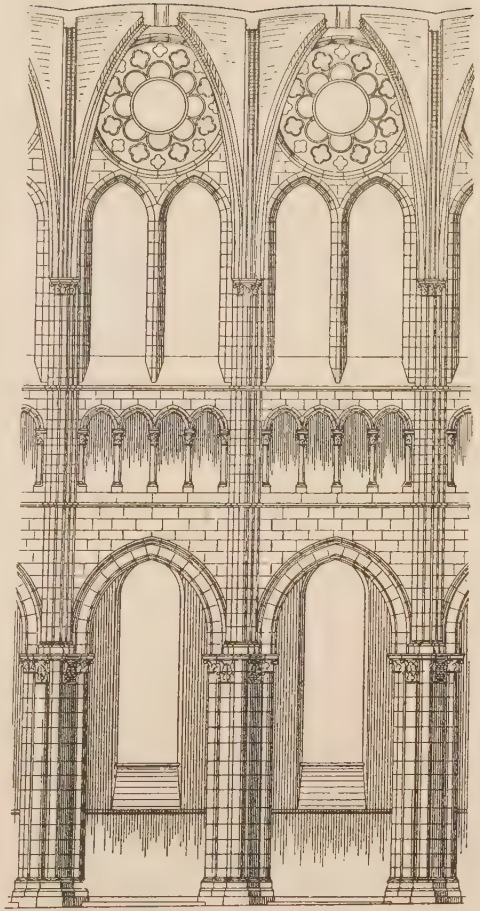
Paris, Notre-Dame



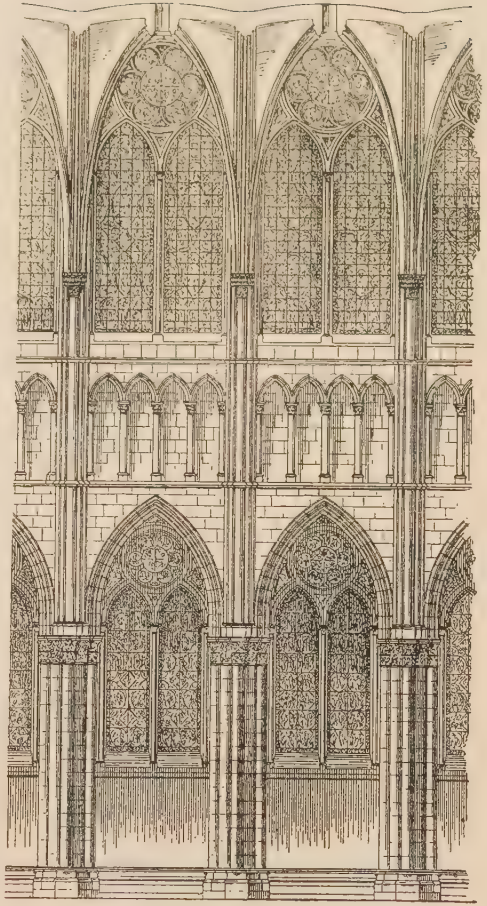
Reims, Notre-Dame



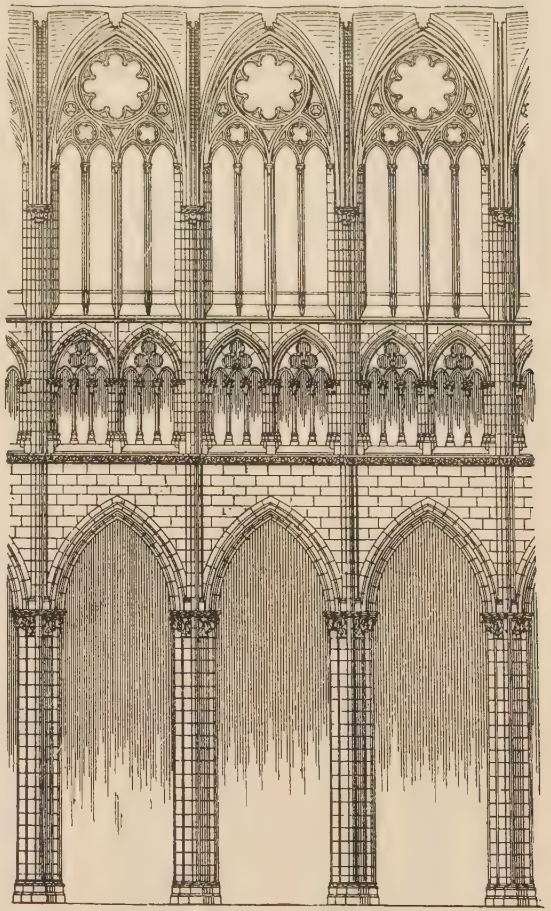
Rouen, Saint-Ouen



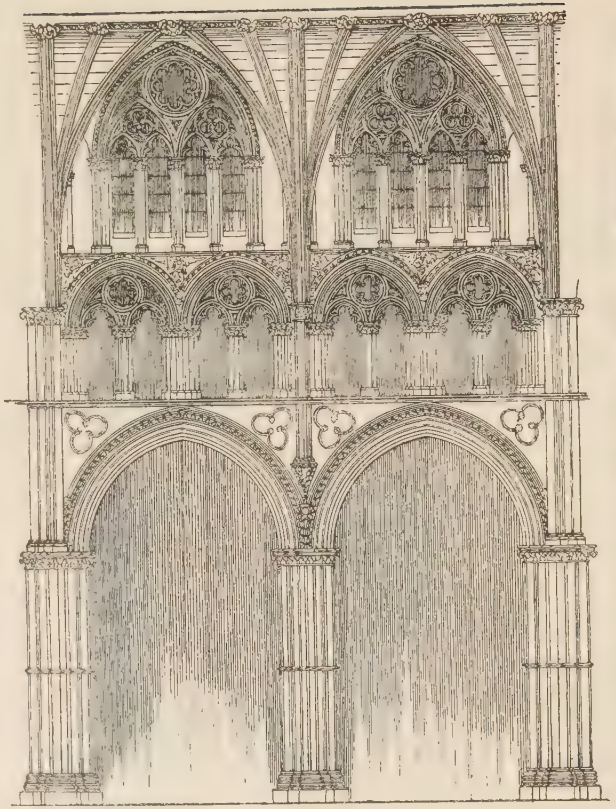
Chartres, Notre-Dame



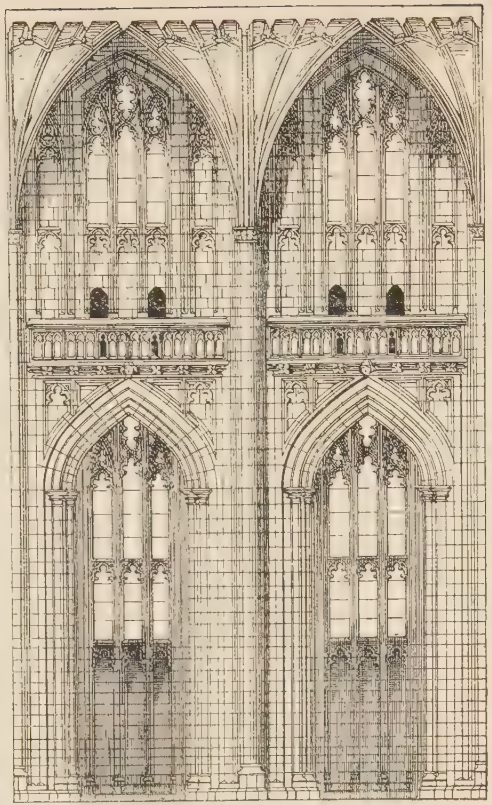
Reims, Notre-Dame



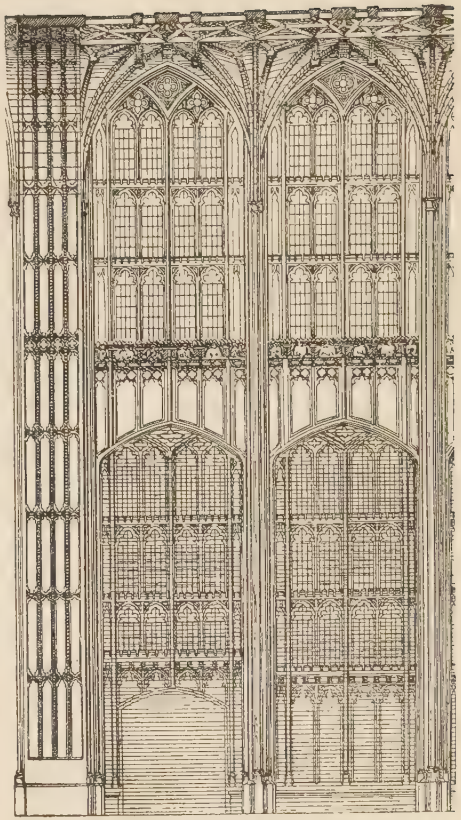
Amiens, Notre-Dame



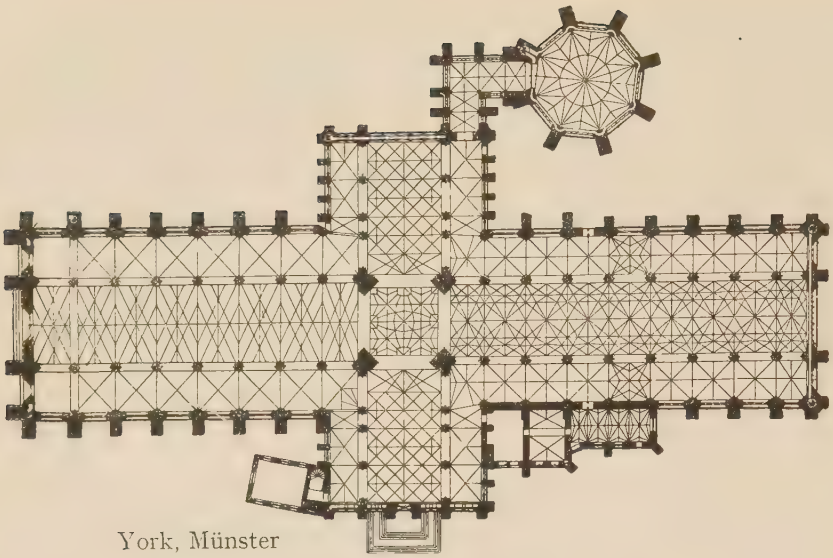
Lincoln, Kathedrale, Chor



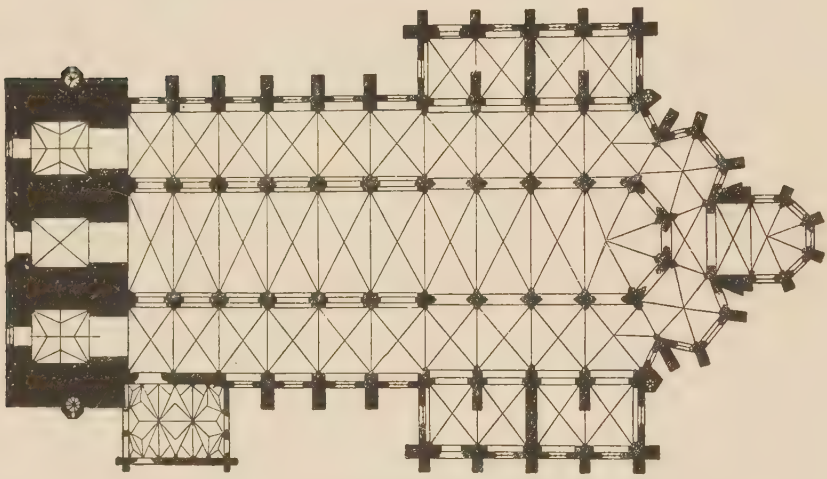
Winchester, Kathedrale, Langhaus



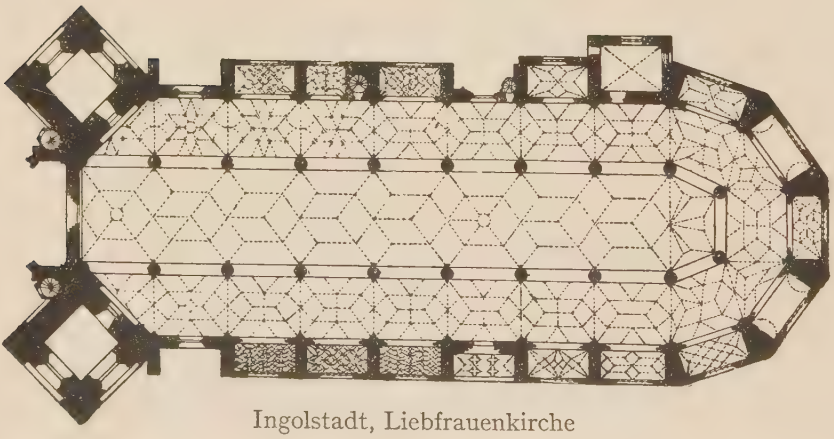
Windsor, St. George's Chapel



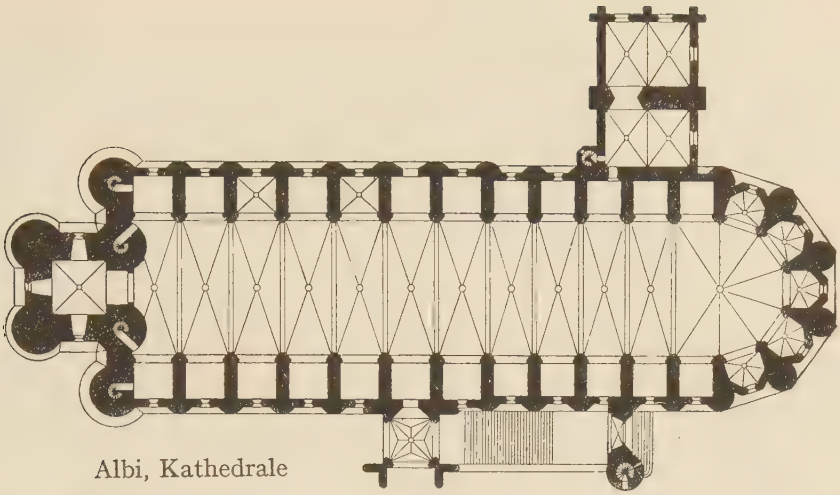
York, Münster



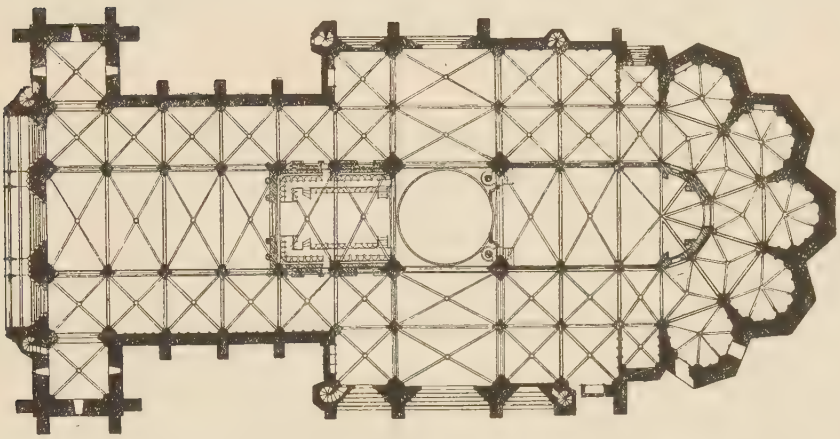
Lübeck, Marienkirche



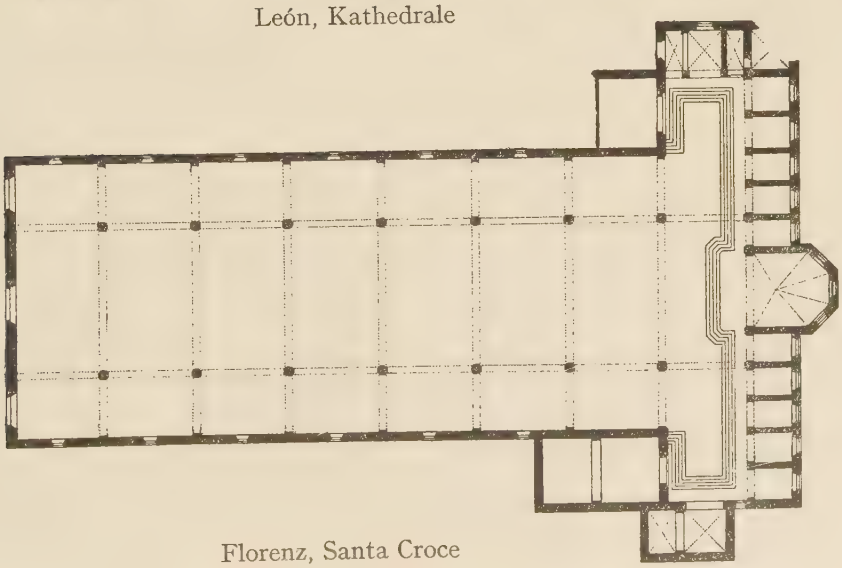
Ingolstadt, Liebfrauenkirche



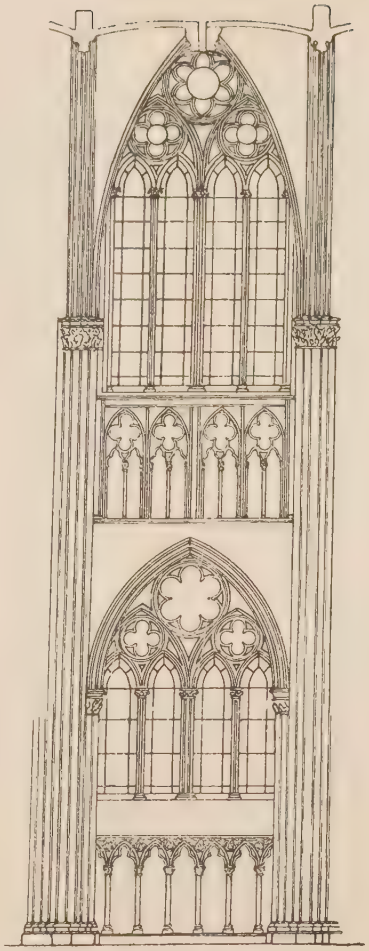
Albi, Kathedrale



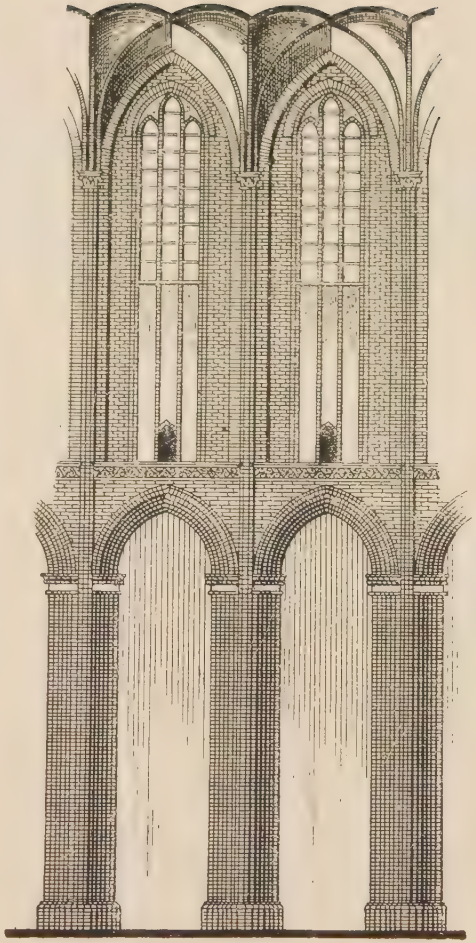
León, Kathedrale



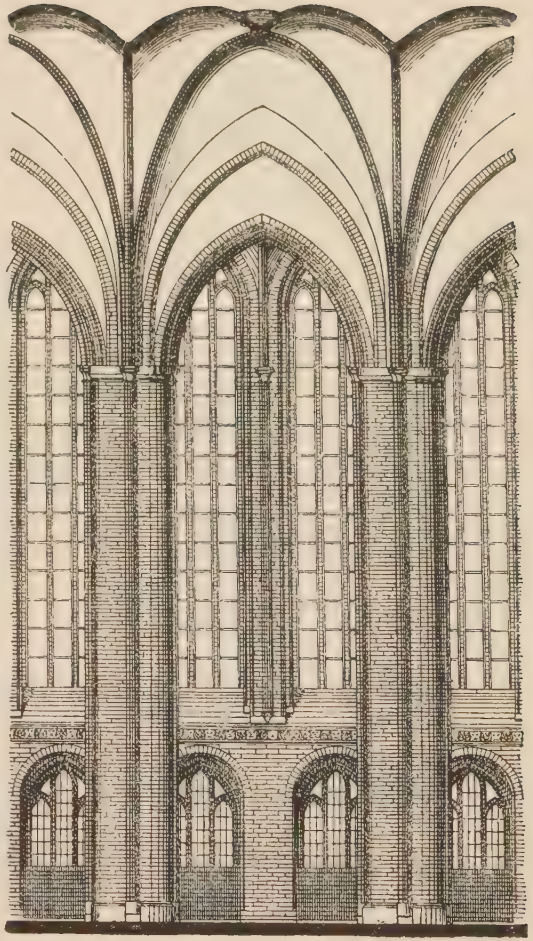
Florenz, Santa Croce



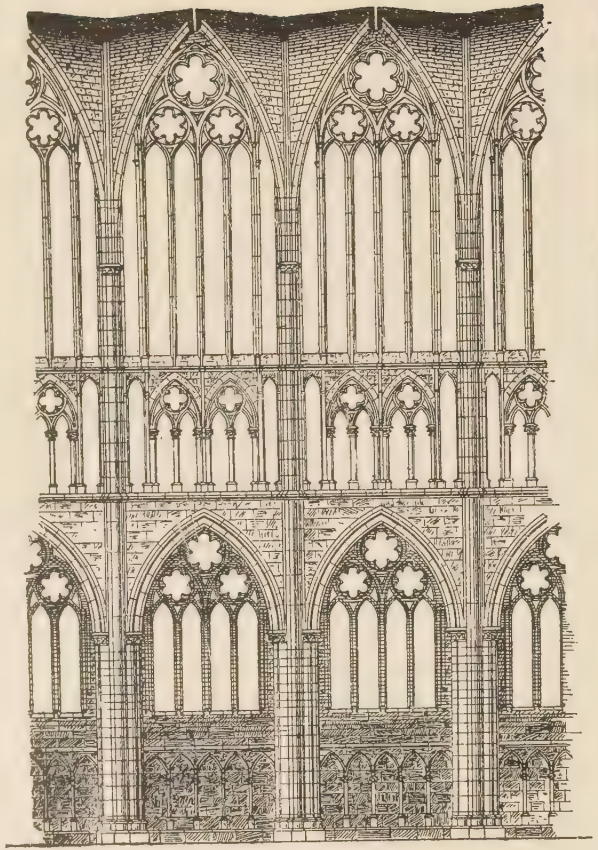
Straßburg, Münster



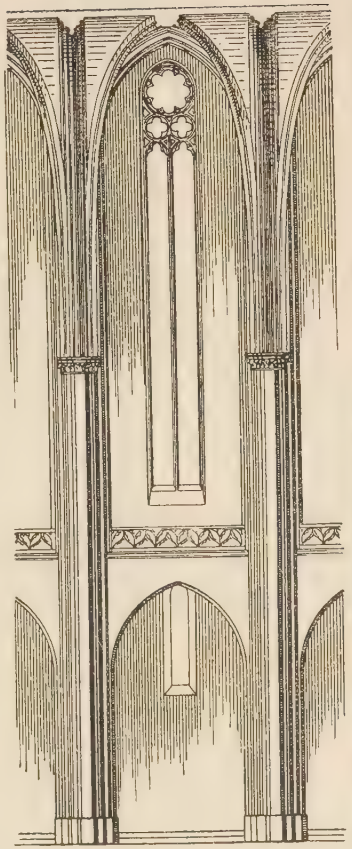
Wismar, St. Nikolai



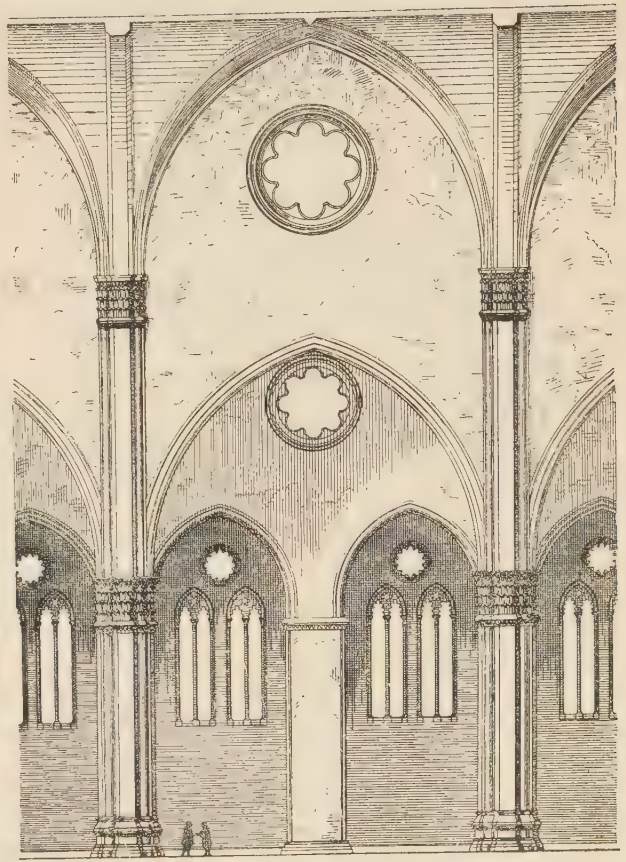
Stendal, Dom



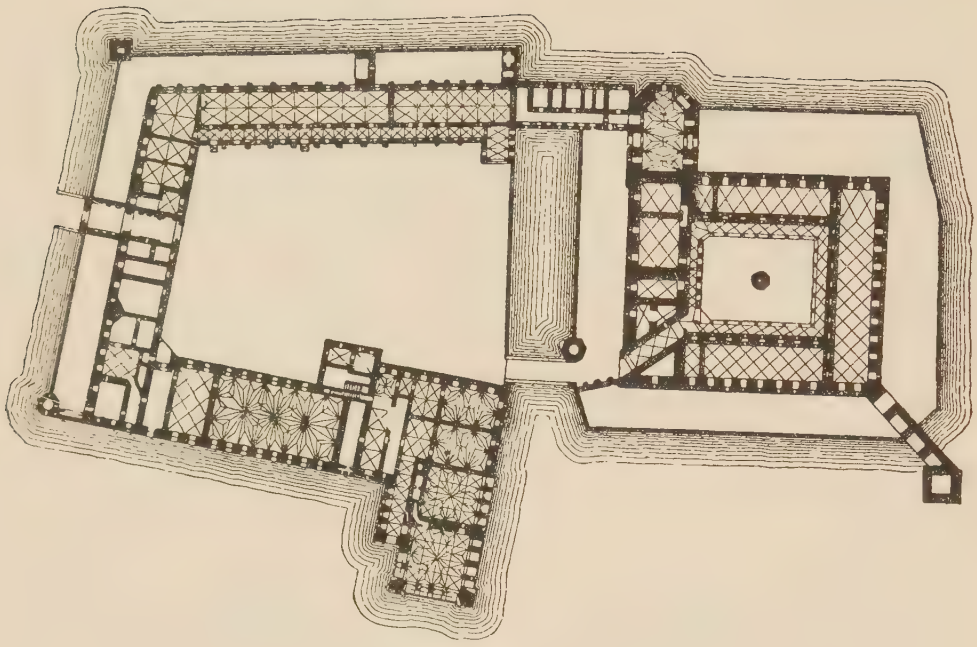
León, Kathedrale



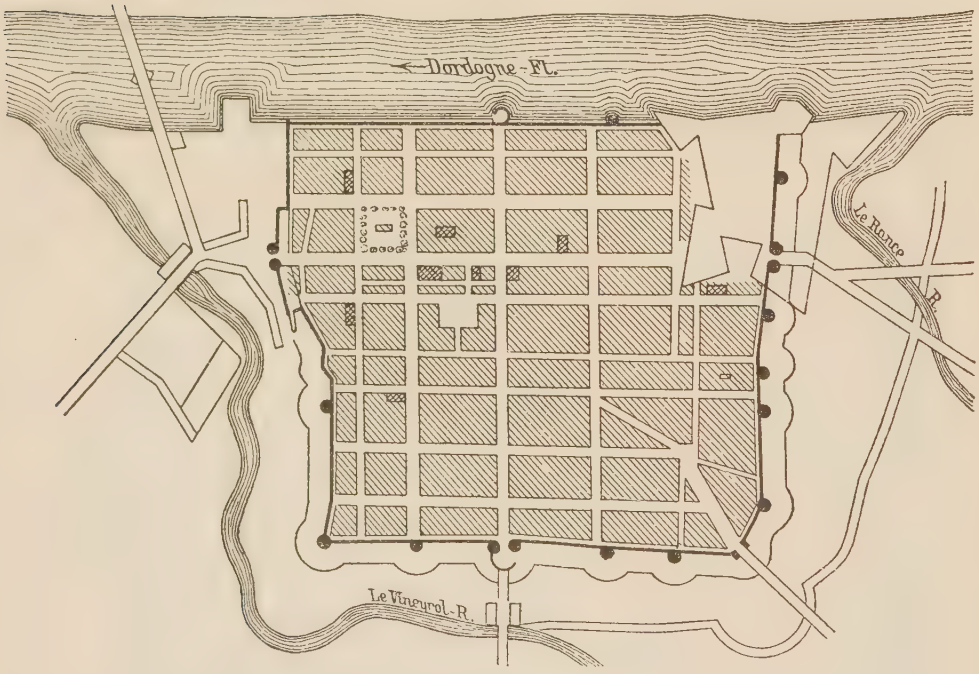
Albi, Kathedrale



Bologna, San Petronio



Marienburg, Deutschordensschloß



Stadtplan von Sainte-Foy-la-Grande (Dép. Gironde)

A B B I L D U N G E N

DIE BAUKUNST

Straße in Yosselin (Bretagne) mit Blick auf die Burg

Pont Valentré in Cahors (Südfrankreich)

Kathedrale und Befestigungen in Albi (Südfrankreich)

Blick auf die Befestigungen von Carcassonne (Südfrankreich)

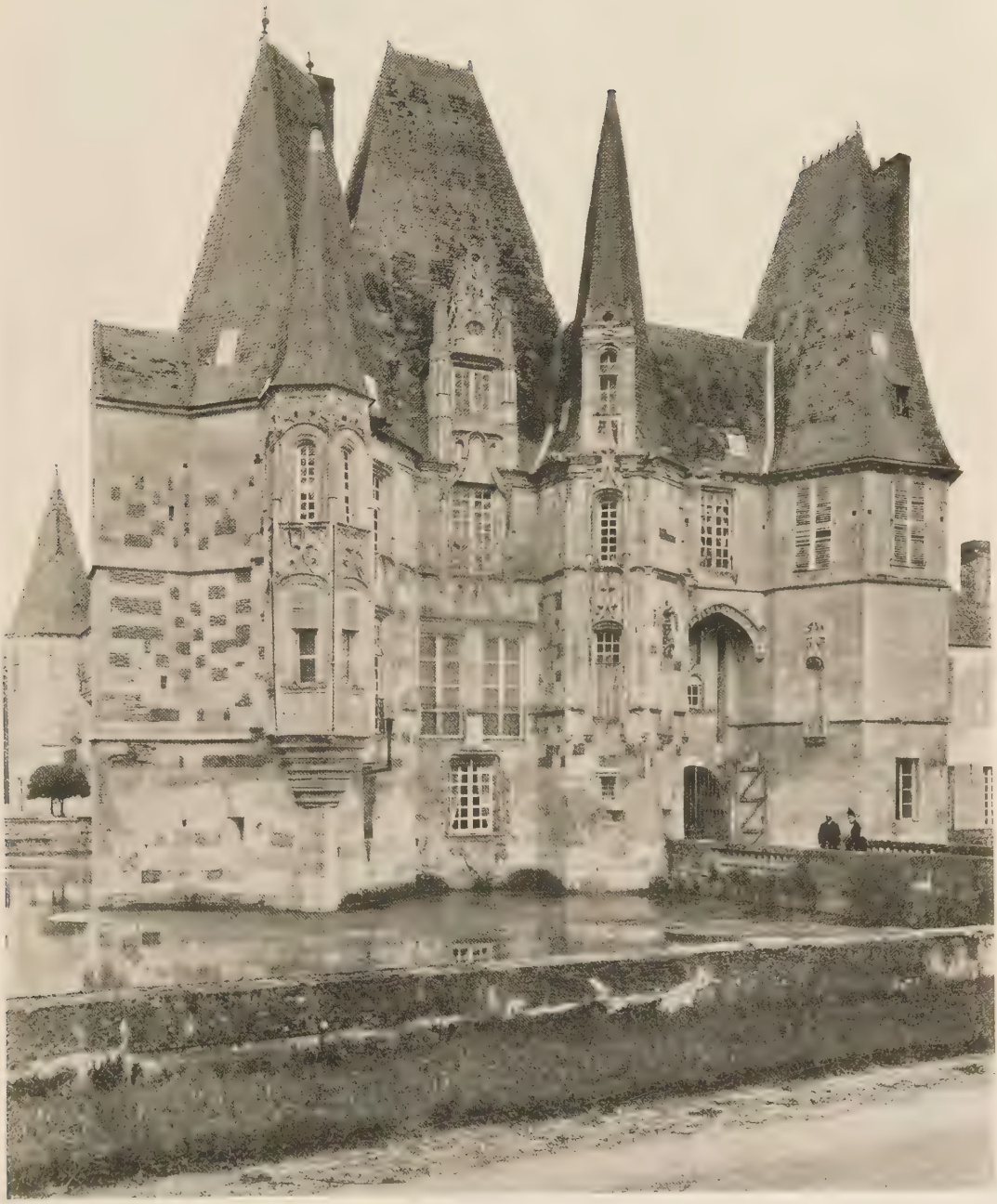
Das Schloß der Päpste in Avignon

Schloß Coca in Kastilien

Conway Castle in Wales

Glamis Castle in Schottland

Château de Luynes bei Tours



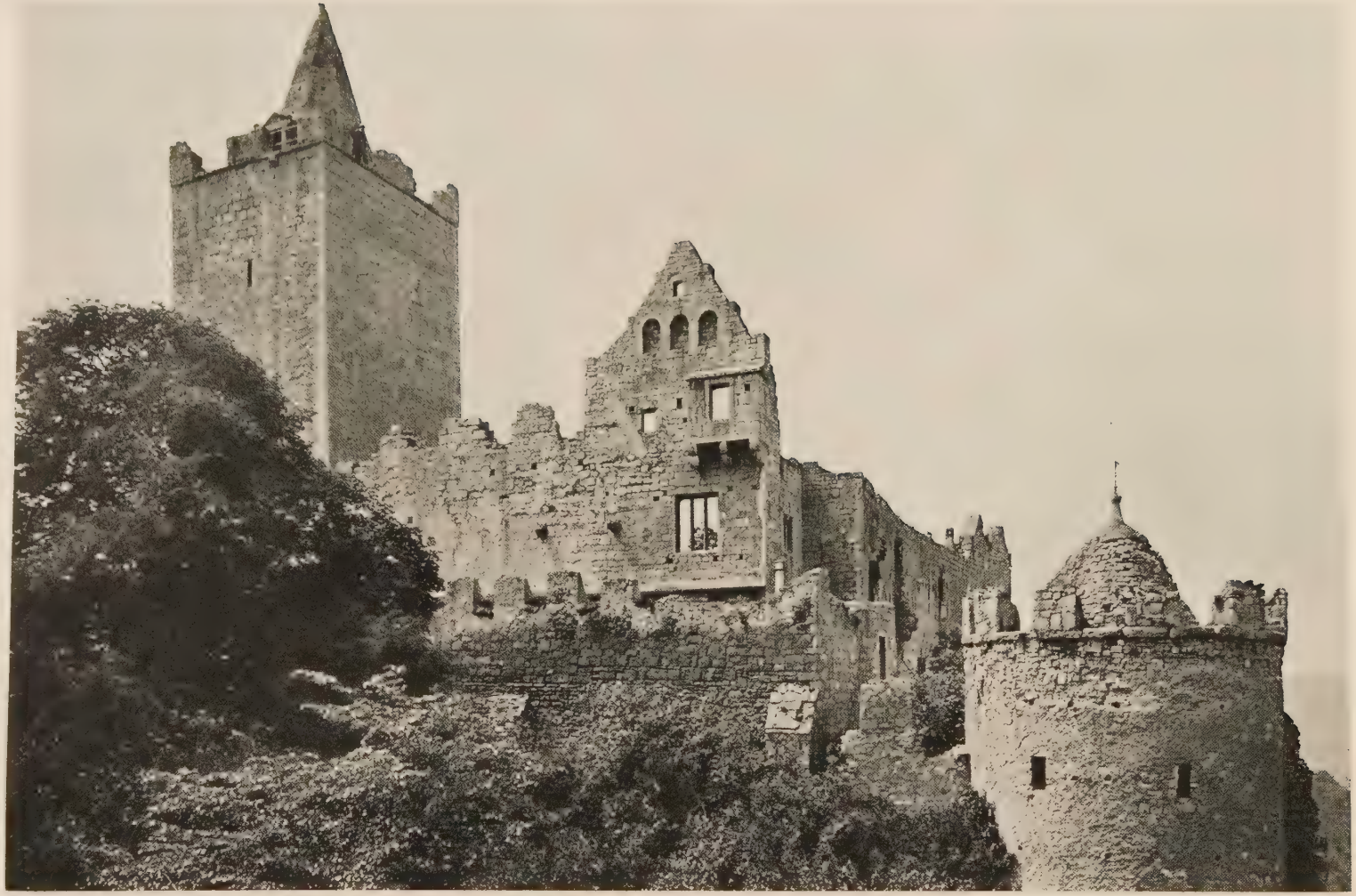
Château d' Ô bei Mortrée (Normandie)

Die Wehrtürme von San Gimignano (Toskana)

Burg Cento bei Ferrara

Burg Runkelstein bei Bozen

Burg Eltz an der Mosel



Die Rudelsburg an der Saale

Schloß Veynau bei Euskirchen (Rheinland)

Das Deutschordensschloß in Marienburg

Inneres und äußeres Treptower Tor in Neubrandenburg

Das Deutschordensschloß in Rehden (Westpreußen)

Die Kirchenburg in Eibesdorf (Siebenbürgen)

Das Schloßtor in Langeais bei Tours

Das Amsterdamer Tor in Haarlem

Torbrücke „Le Rabot“ in Gent

Der „Sand“ in Lüneburg mit Blick auf die Johanniskirche

Der grüne Kai in Brügge

Straße in Reutlingen mit Lindenbrunnen und Blick auf die Marienkirche

Blick auf Liebfrauenkirche und Hôtel Gruuthuuse in Brügge

Der Marktplatz in Braunschweig mit Martinikirche und Altstädter Rathaus

Der Holzmarkt in Halberstadt mit dem Rathaus

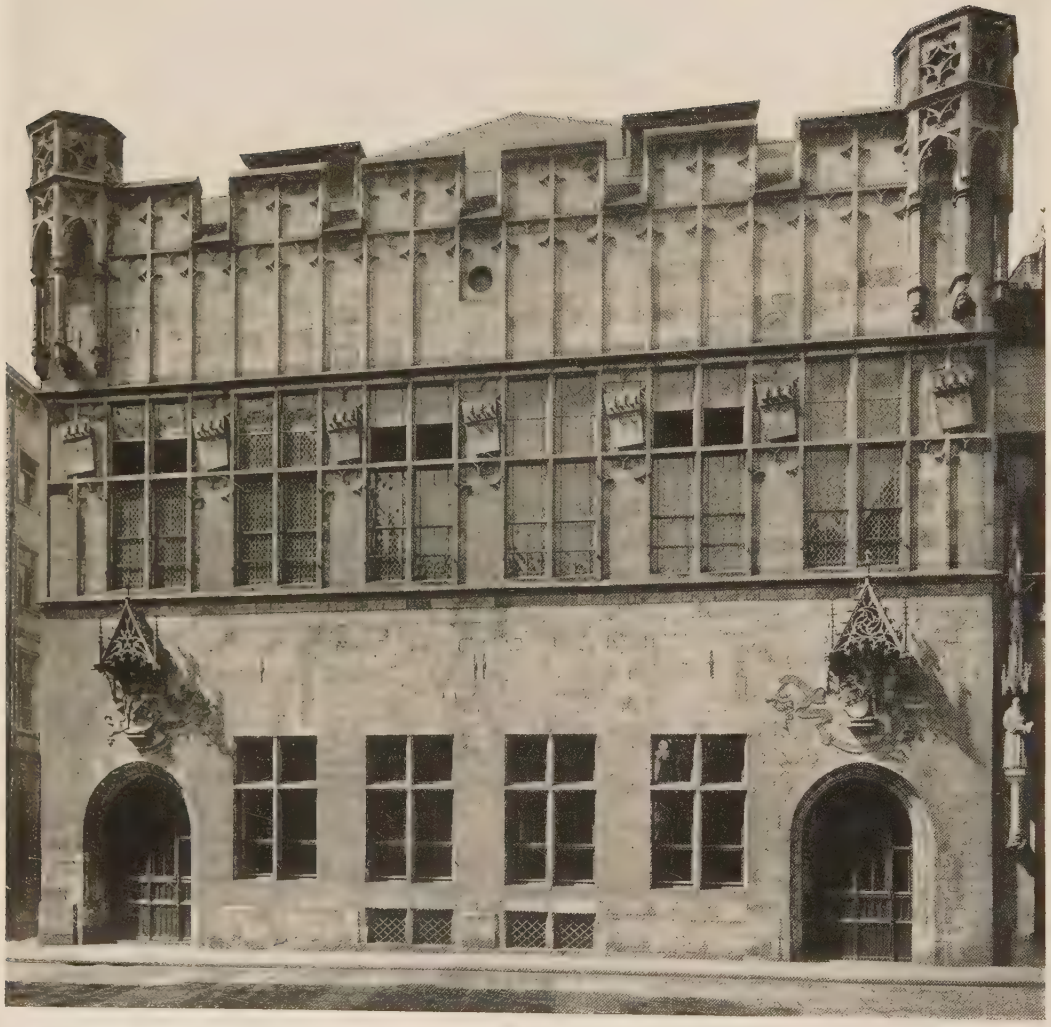
Der Marktplatz in Ypern mit Tuchhalle und Stadthaus

Das Rathaus in Lübeck

Palais de Justice in Rouen, Hofansicht

Das Rathaus in Brügge

Das Rathaus in Münster



Das Tanzhaus Gürzenich in Köln

Der Vryhof in Brügge, Ansicht von der Wasserseite

Der Marktplatz in Hildesheim mit Templer- und Wedekindhaus

Fassadendetail vom Kornmesserhaus in Bruck an der Mur

Fachwerkhäuser in Troyes

Das Rathaus in Michelstadt (Odenwald)

Loggien des Palastes Cà d'Oro in Venedig

Die Piazzetta in Venedig mit Dogenpalast und Blick auf San Marco

Piazza Cavour in San Gimignano

Palazzo Pubblico in Siena

Palazzo Vecchio in Florenz

Palazzo del Municipio in Piacenza

Palazzo del Municipio in Perugia

Hof des Palazzo Pubblico in Siena

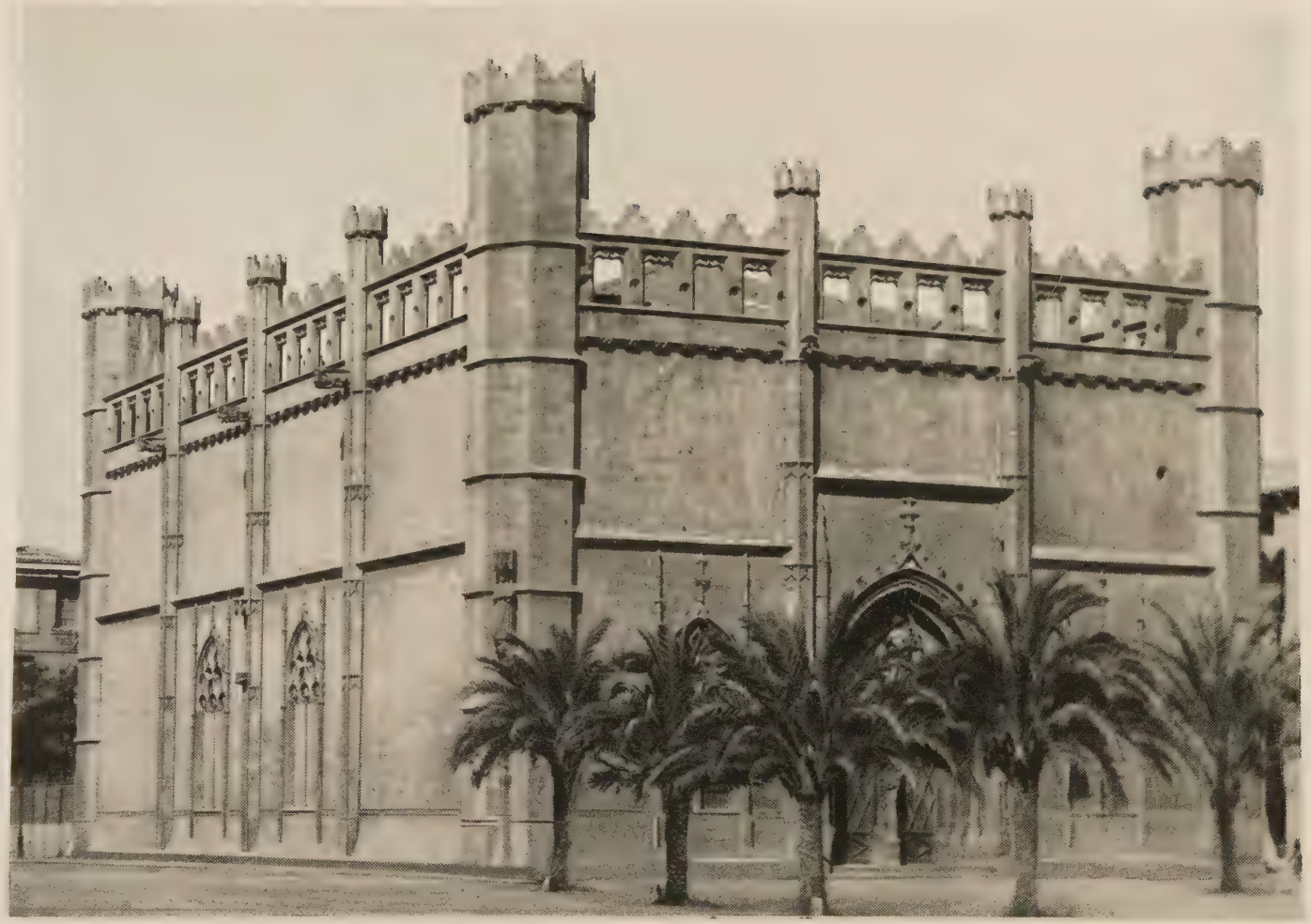
Fassade des Palazzo Buonsignori in Siena

Piazza San Pellegrino mit dem Palazzo degli Alessandri in Viterbo

Palazzo und Loggia Papale in Viterbo

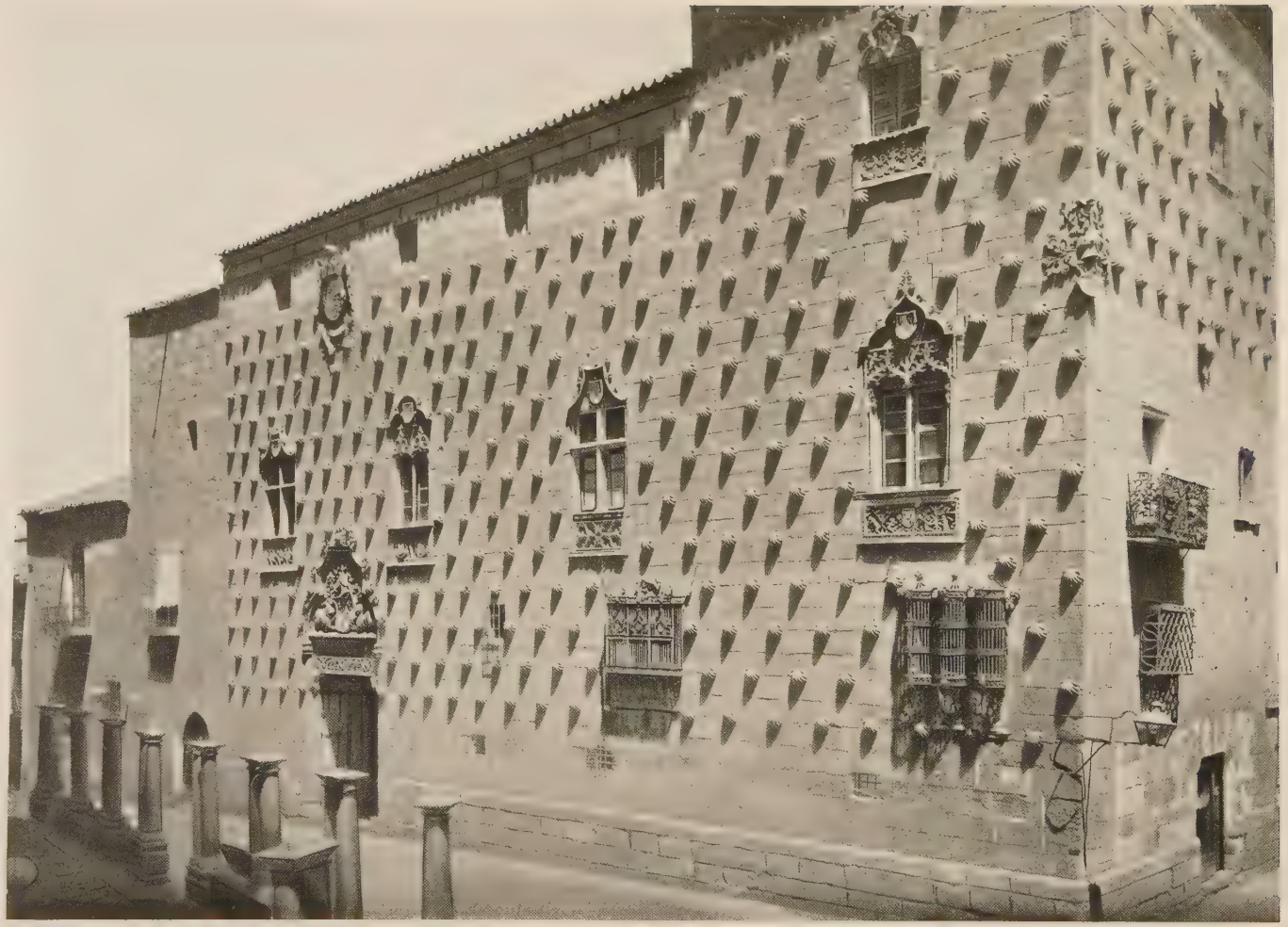
Die Skaliger-Brücke in Verona

Das Schloß der Könige von Navarra in Olite



Die Börse in Palma (Mallorca)

Inneres der Börse in Palma (Mallorca)



Casa de las Conchas in Salamanca

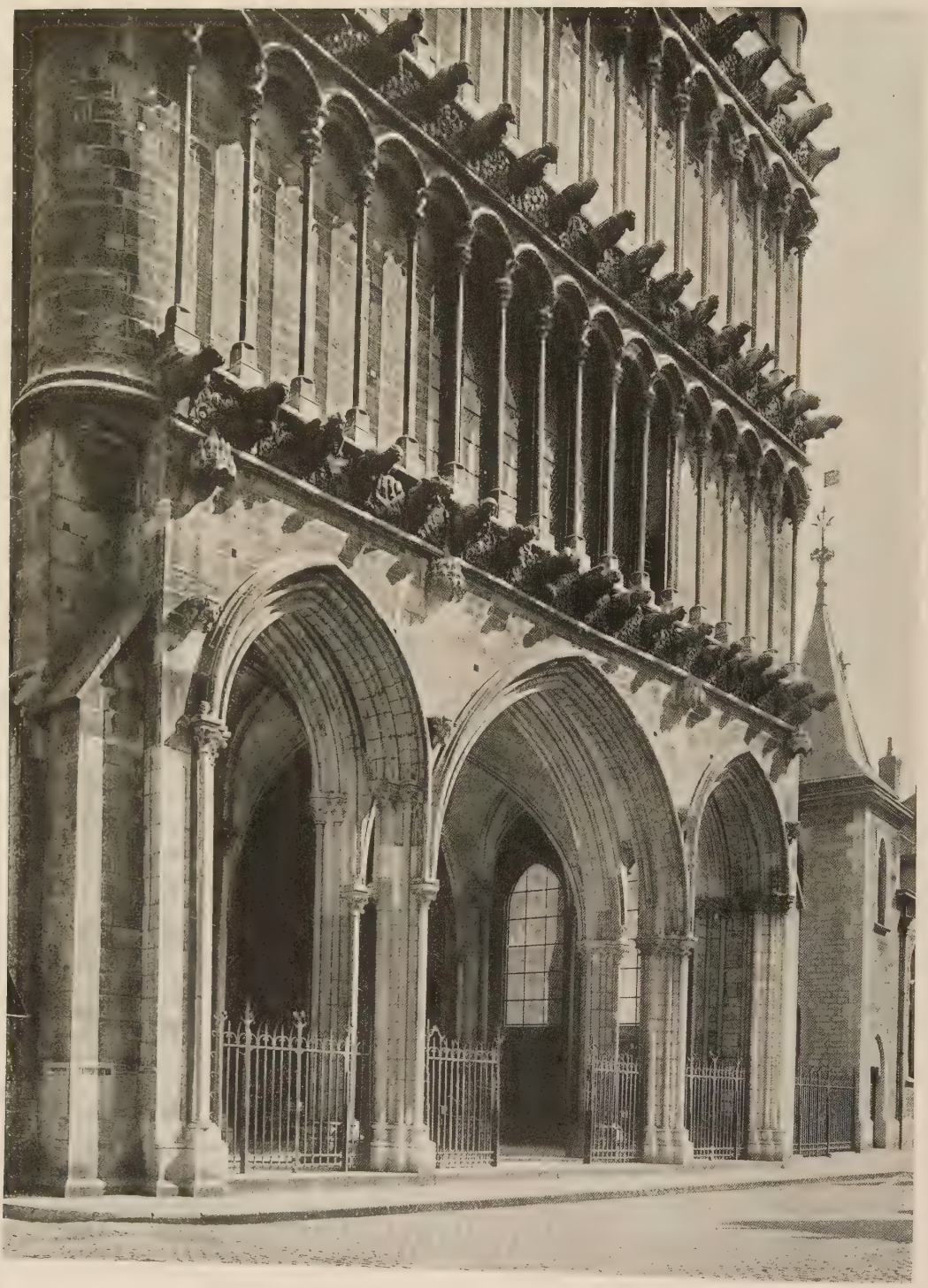
Säulenhof des Infantado-Palastes in Guadalajara bei Madrid

Abteikirche in Saint-Germer, Blick in das nördliche Seitenschiff

Kathedrale Notre-Dame in Noyon, Westfassade

Basilika in Saint-Denis bei Paris, Choransicht

Inneres der Kirche in Wassy, Blick nach Osten



Notre-Dame in Dijon, Teilansicht der Westfassade

Saint-Pierre in Lisieux, Südwestportal

Notre-Dame in Laon, Westfassade

Kathedrale Notre-Dame in Paris, Westfassade

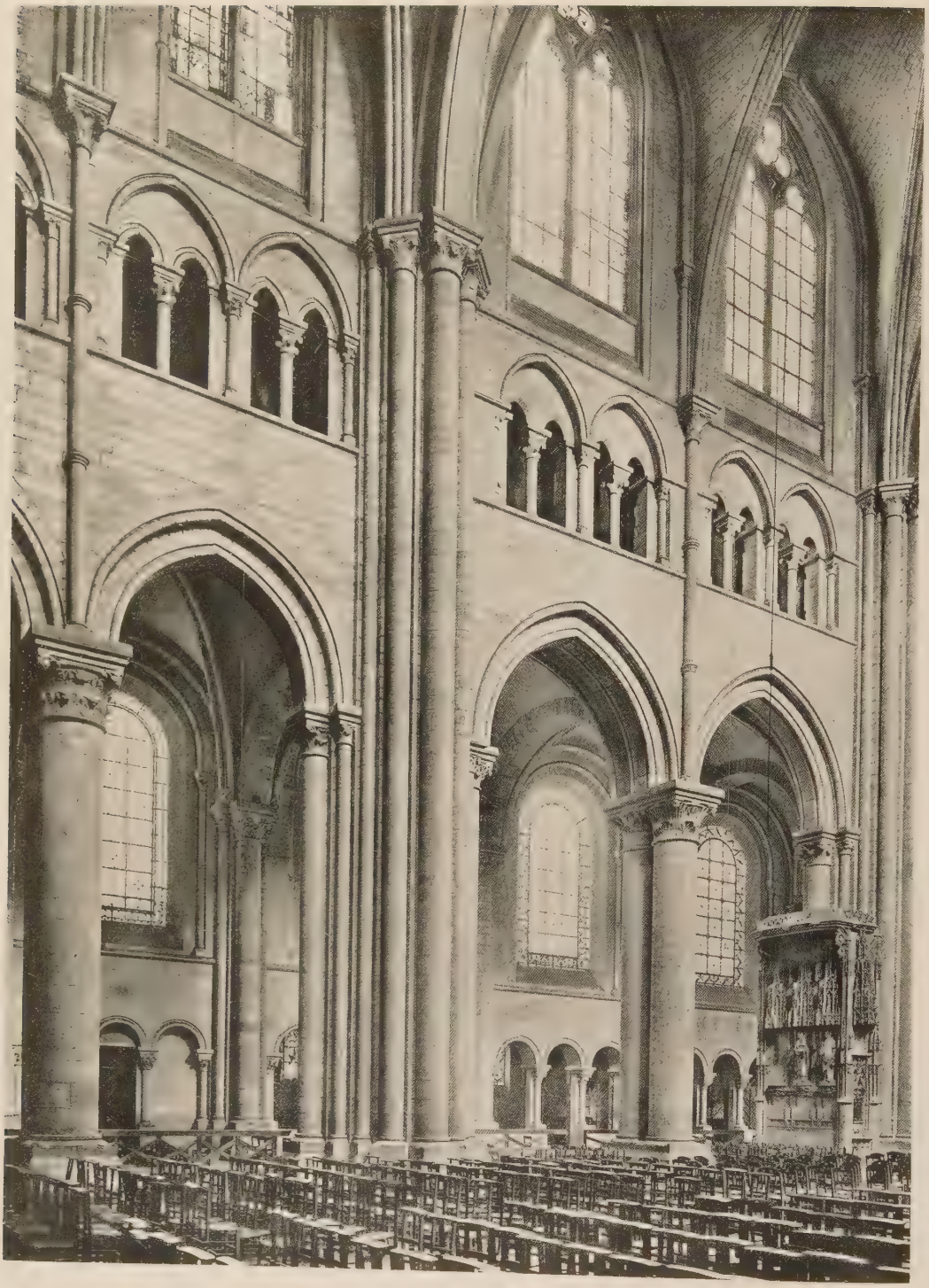
Kathedrale Notre-Dame in Chartres, Westfassade

Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne, Choransicht

Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne, Chor und nördliches Querschiff

Kathedrale Notre-Dame in Paris, Blick nach Westen

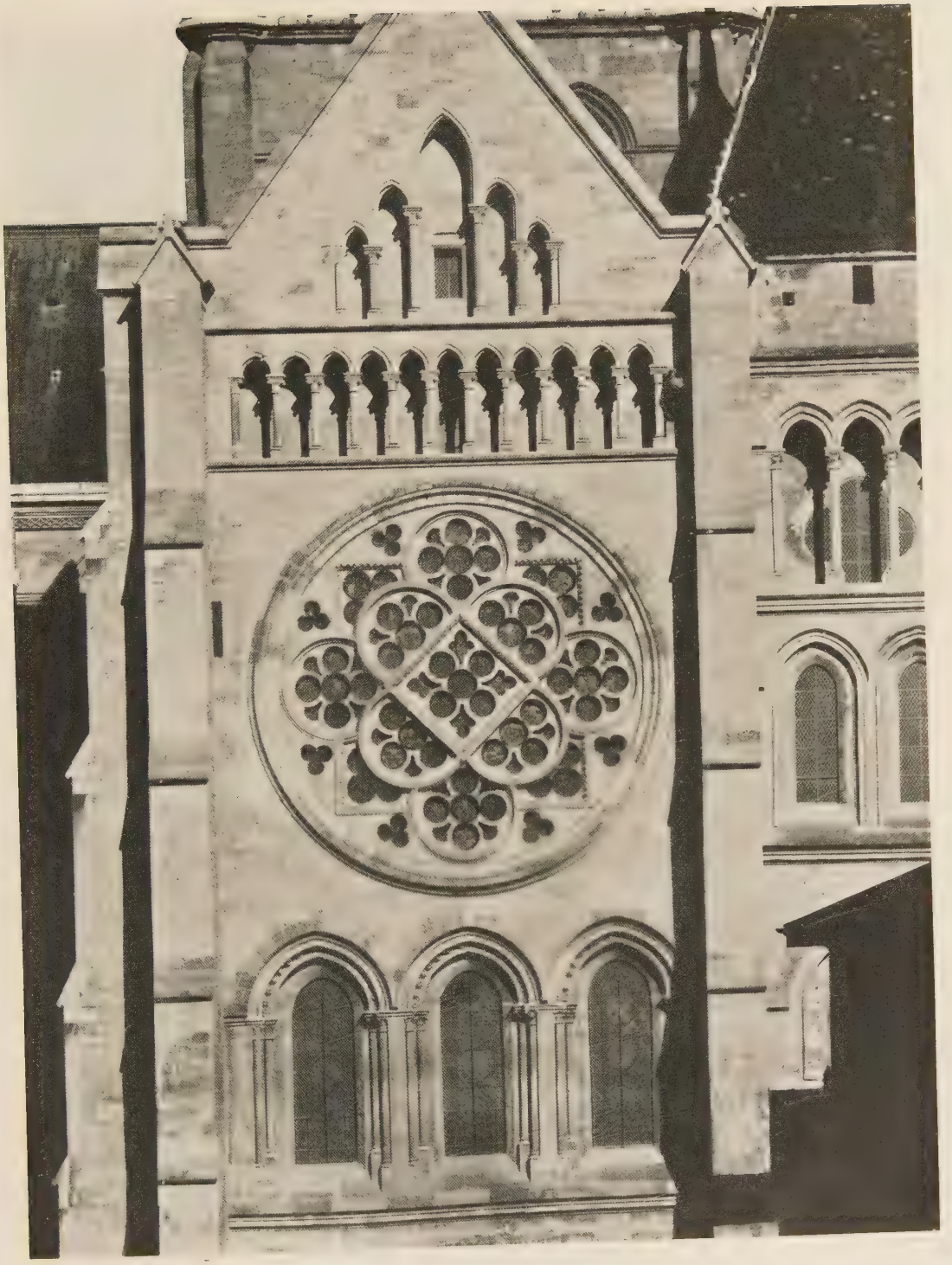
Notre-Dame in Mantes, Blick nach Westen



Kathedrale Saint-Etienne in Sens, Blick in das Langhaus

Abteikirche in Pontigny, Blick in das Langhaus

Notre-Dame in Dijon, Blick nach Osten



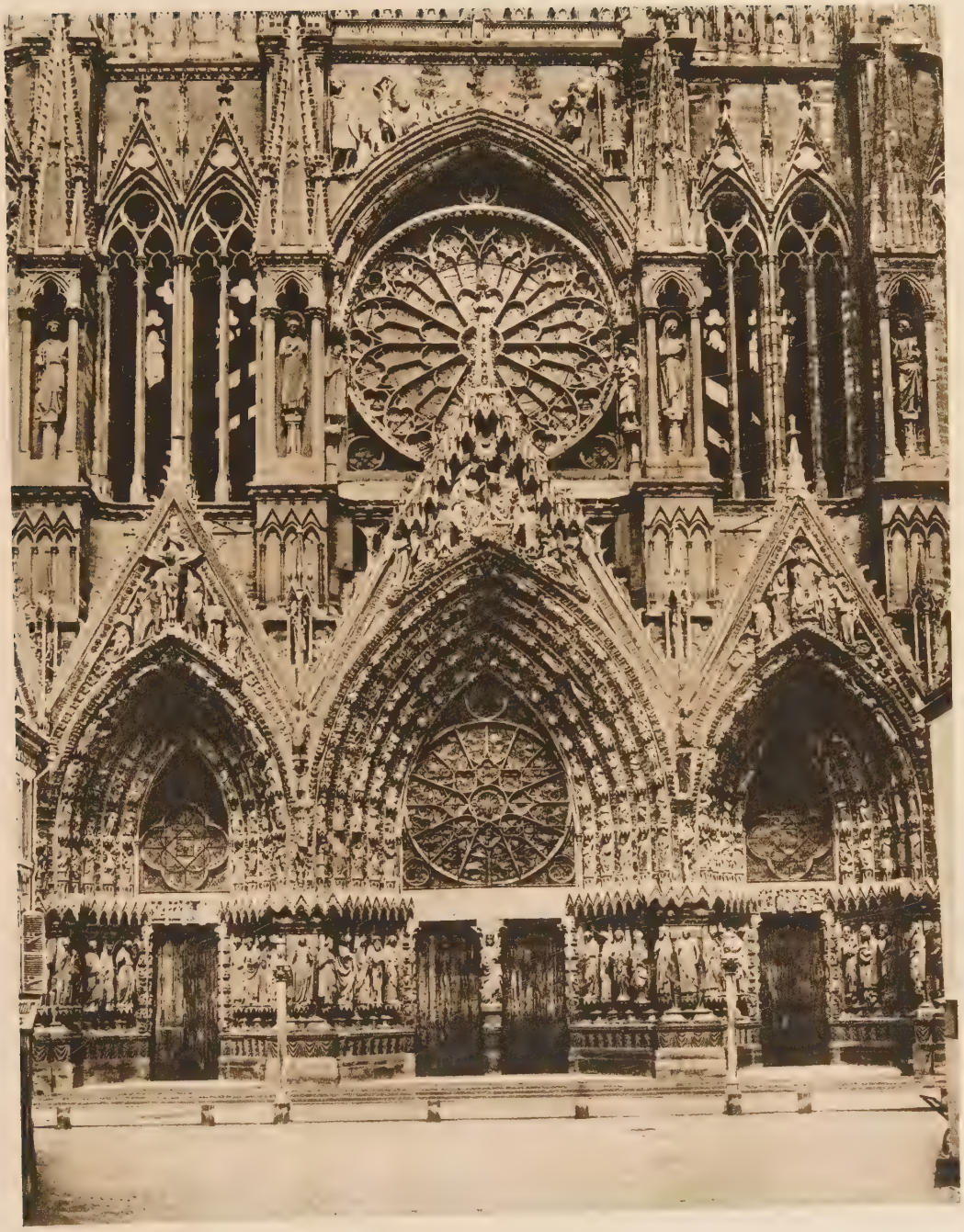
Kathedrale Notre-Dame in Lausanne, Fassadendetail vom südlichen Querschiff

Kathedrale Notre-Dame in Soissons, Blick nach Osten

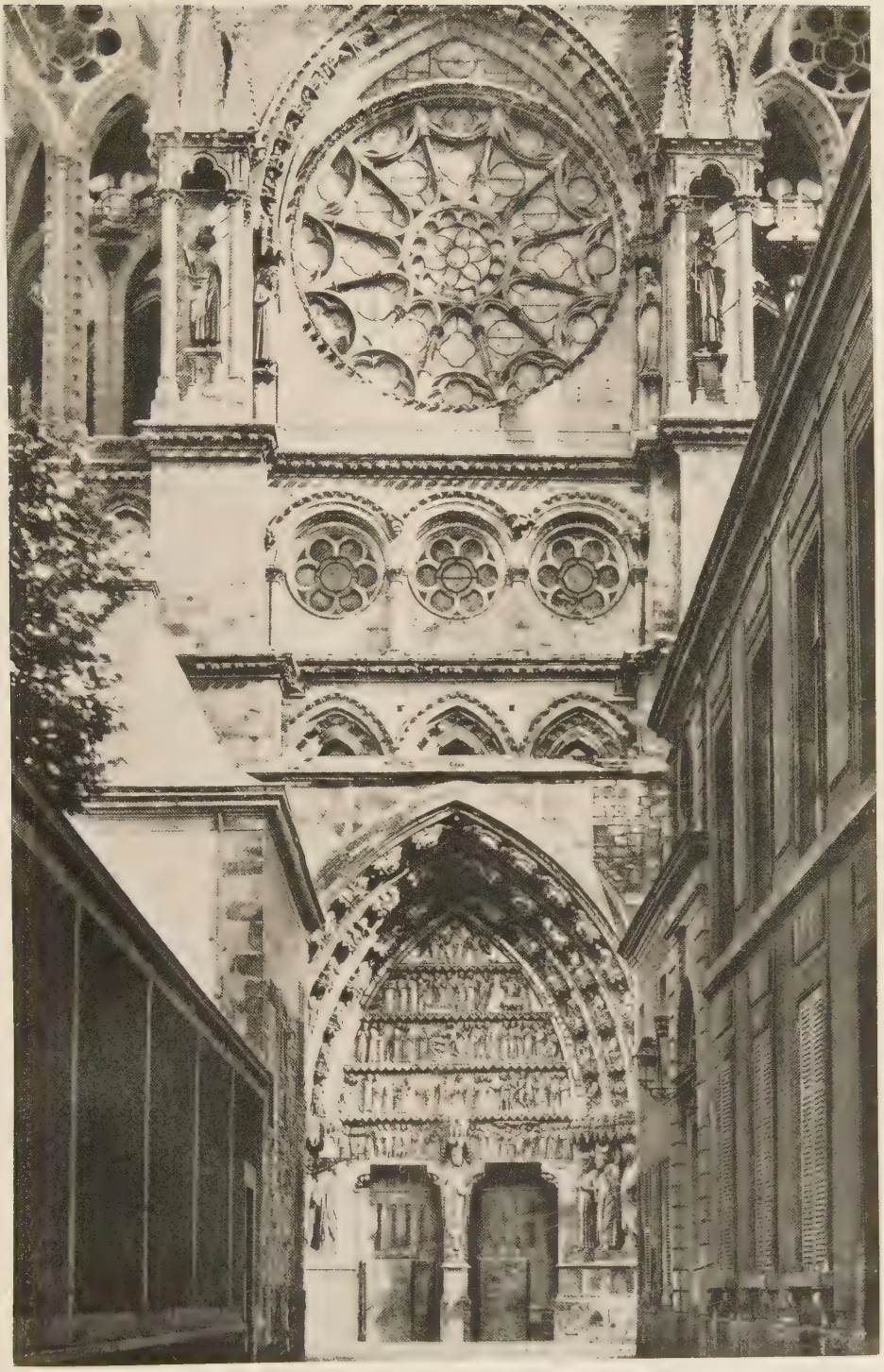
Kathedrale Notre-Dame in Chartres, Blick nach Osten

Kathedrale Saint-Etienne in Auxerre, Chorinneres

Kathedrale Notre-Dame in Reims, Westfassade



Kathedrale Notre-Dame in Reims, Teilansicht der Westfassade



Kathedrale Notre-Dame in Reims, Blick auf das nördliche Querschiff

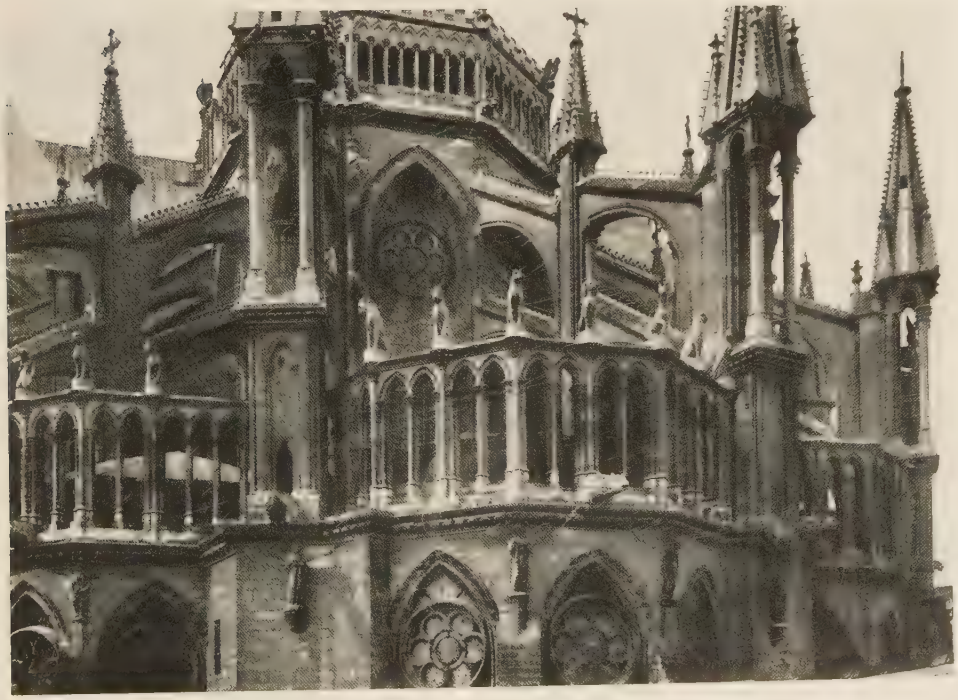
Kathedrale Notre-Dame in Reims, Blick vom Triforium nach Nordwesten

Kathedrale Notre-Dame in Reims, Blick nach Nordosten

Laubornament am Hauptportal von Notre-Dame in Reims

Rankenornament am Hauptportal von Notre-Dame in Dijon

Notre-Dame in Amiens, Dachgesims und Wasserspeier



Notre-Dame in Reims, Obere Chorpartie

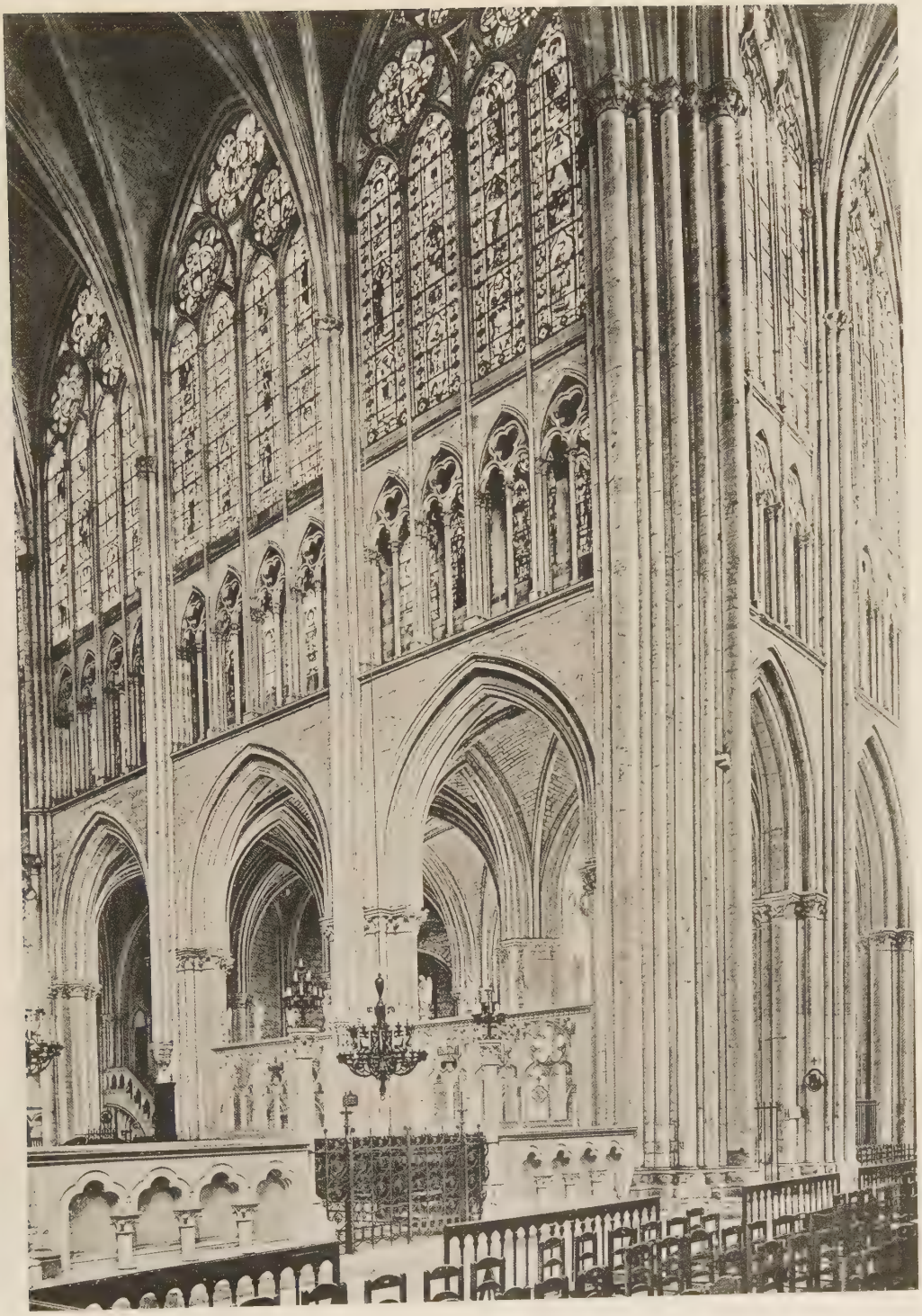
Kathedrale Notre-Dame in Amiens, Westansicht

Kathedrale Notre-Dame in Amiens, Blick nach Osten

Kathedrale Saint-Pierre in Beauvais, Blick in den Chor

Kathedrale Saint-Pierre in Beauvais, Südseite des Chors

Basilika in Saint-Denis bei Paris, Blick durch das Langhaus nach Nordwesten



Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Troyes, Blick vom Querschiff in den Chor

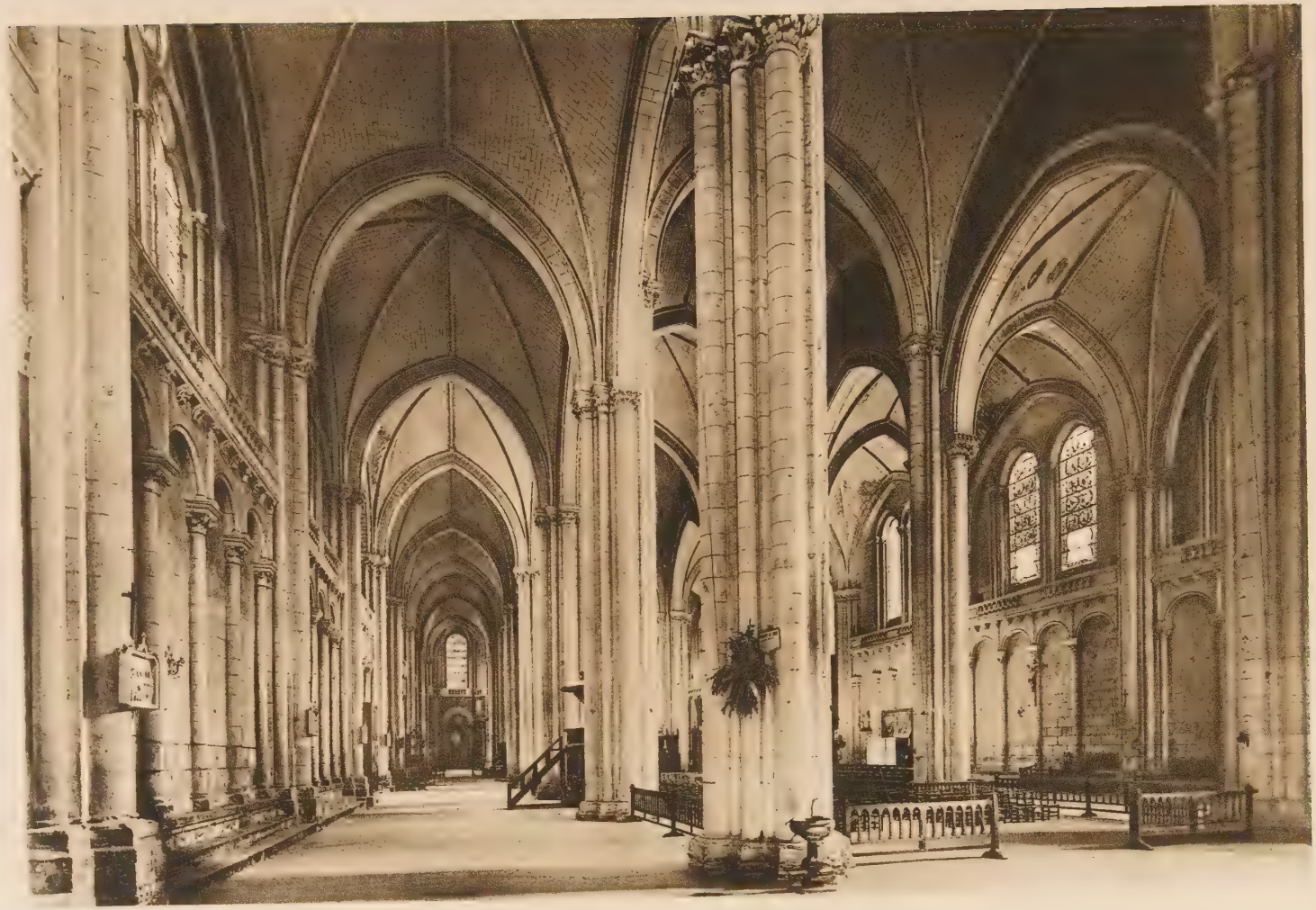
Saint-Urbain in Troyes, Blick nach Osten

Sainte-Chapelle in Paris, Inneres

Kathedrale Notre-Dame in Coutances, Blick nach Osten

Kathedrale Notre-Dame in Coutances, Westfassade

Kathedrale Saint-Julien in Le Mans, Choransicht



Kathedrale Saint-Pierre in Poitiers, Blick durch das Querschiff

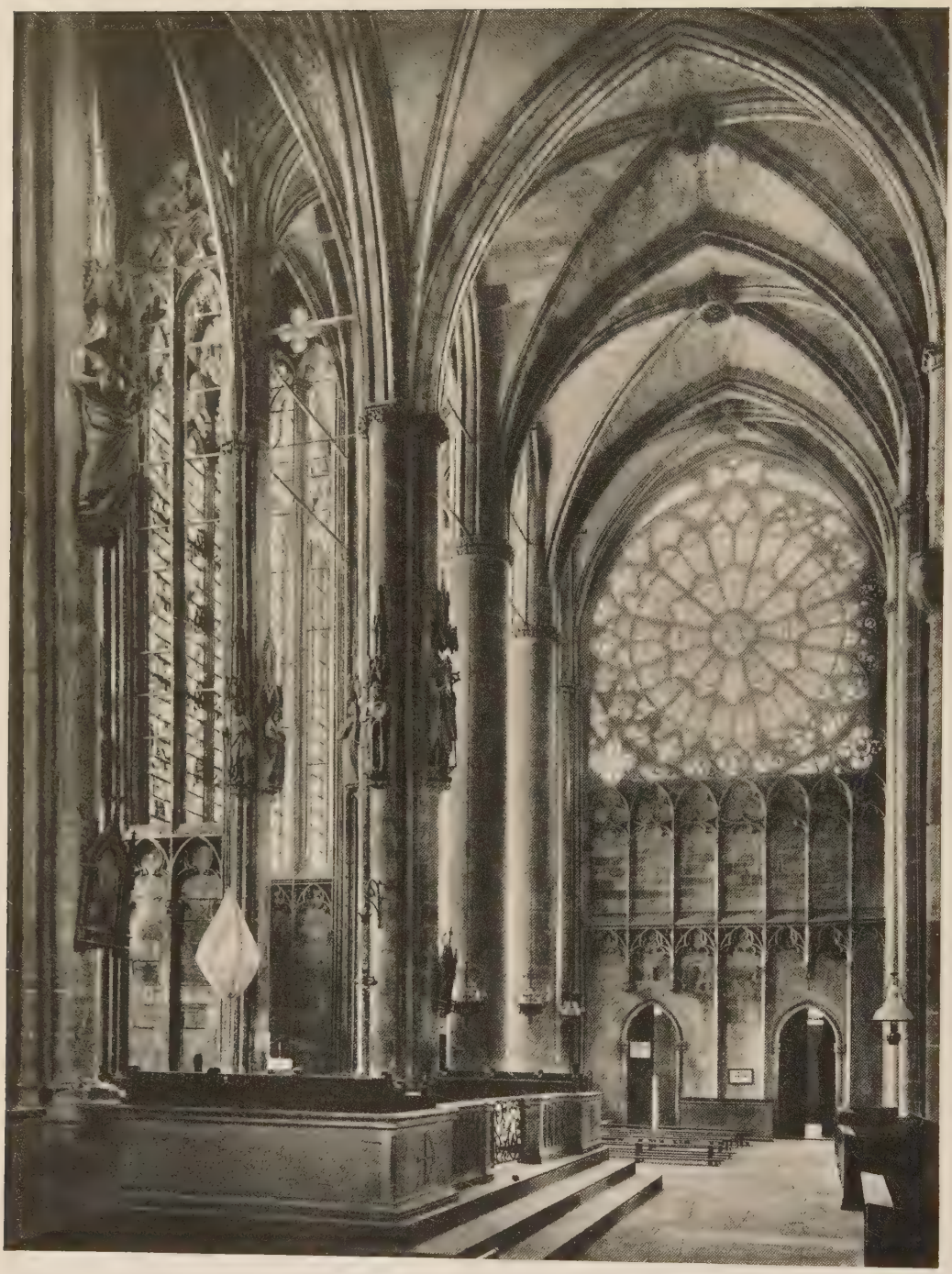
Kathedrale Saint-Etienne in Bourges, Südostansicht

Kathedrale Notre-Dame in Rouen, Westansicht

Kathedrale Saint-Gatien in Tours, Westfassade

Kathedrale Notre-Dame in Rouen, Blick durch das südliche Seitenschiff

Saint-Ouen in Rouen, Blick nach Osten



Saint-Nazaire in Carcassonne, Chorinneres nach Süden

Kathedrale Sainte-Cécile in Albi, Vorhalle an der Südseite

Fassade der Abteikirche in Saint-Riquier

Fassade der Kathedrale Notre-Dame in Rodez

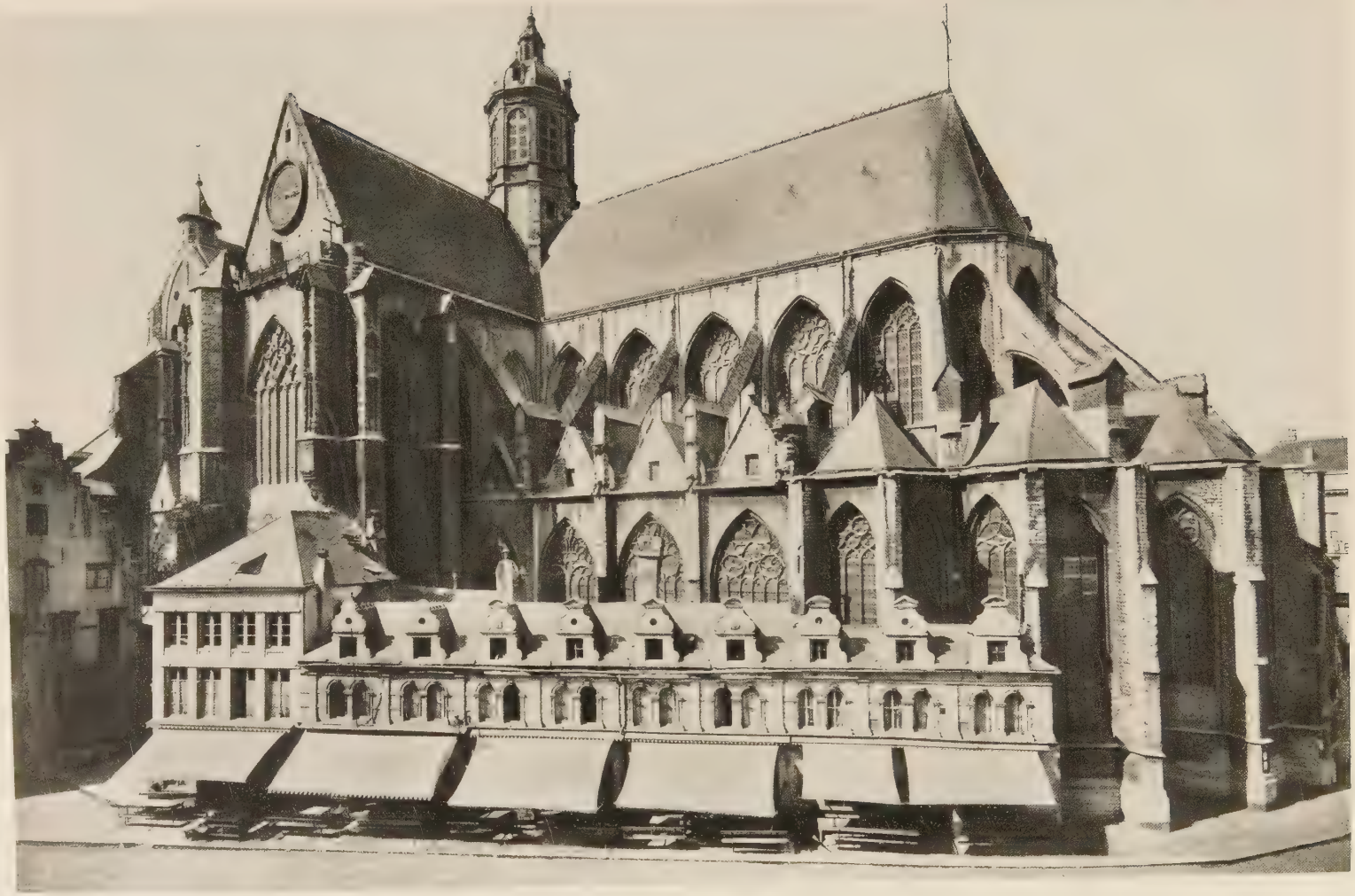
St. Jakob in Lüttich, Blick nach Westen

Sainte-Madeleine in Troyes, Lettner

St. Gudula in Brüssel, Westfassade

Kathedrale St. Romuald in Mecheln, Südansicht

Kathedrale Notre-Dame in Tournai, Südansicht



St. Peter in Löwen, Südostansicht

St. Gudula in Brüssel, Blick nach Osten

St. Bavo in Gent, Nordostansicht

St. Bavo in Gent, Blick nach Osten

Kathedrale St. Jan in s'Hertogenbosch, Blick nach Osten

Kathedrale in Ely, Südansicht

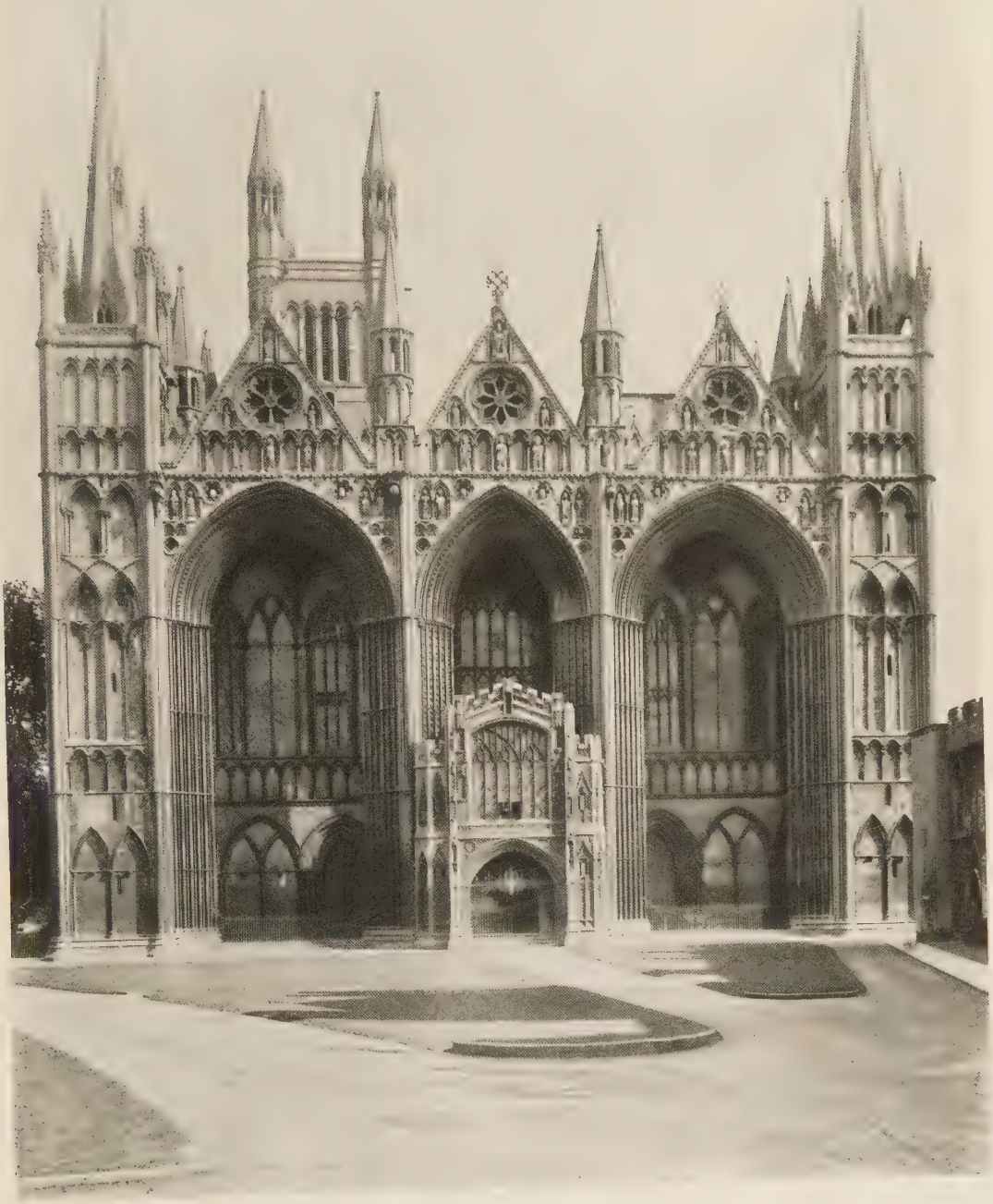
Die Kathedrale in Canterbury

Kathedrale in Canterbury, Blick in den Chor

Kathedrale in Lincoln, Südwestansicht

Kathedrale in Lincoln, Blick in den Engelchor

Kathedrale in Lincoln, Blick durch das Langhaus



Kathedrale in Peterborough, Westfassade

Kathedrale in Wells, Blick durch die Vierung

Kathedrale in Salisbury, Blick durch das Langhaus

Fountains Abbey (Yorkshire), Kapelle der neun Altäre

Westminster Abbey in London, Chorinneres

Münster in Beverley, Südansicht

Münster in York, Südwestansicht

Münster in York, Blick nach Westen

Münster in York, Blick nach Osten

Kathedrale in Canterbury, Blick nach Osten

Kathedrale in Exeter, Teilansicht der Westfassade

Kathedrale in Exeter, Blick nach Westen

Kathedrale in Ely, Schlußfenster der Lady Chapel

Schlußfenster im Münster von York

Kathedrale in Rochester, Tür zum Kapitelhaus

Westportal der Kathedrale in Ely

Kapitelhaus der Kathedrale in Salisbury

Kapitelhaus der Kathedrale in Wells

Kreuzgang der Kathedrale in Gloucester

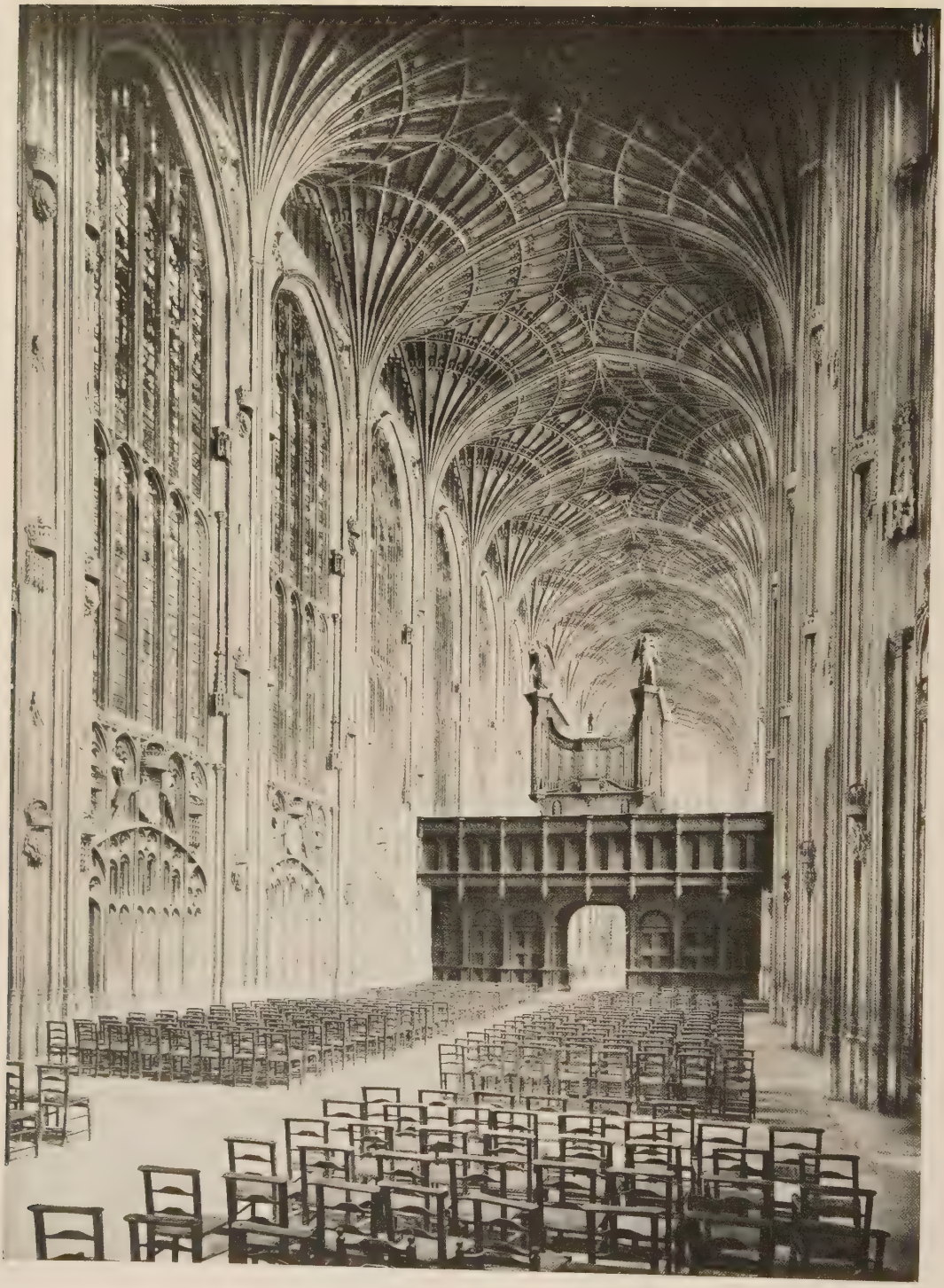
Grabmal Eduards II. in der Kathedrale von Gloucester

Percy Shrine im Münster von Beverley

Lettner der Kathedrale in Southwell

Kathedrale in Lichfield, Westfassade

Kathedrale in Winchester, Blick durch das Langhaus



Kapelle des King's College in Cambridge

St. Georgs-Kapelle in Schloß Windsor

Westminster Abbey in London, Kapelle Heinrichs VII.

Westminster Abbey in London, Inneres der Kapelle Heinrichs VII.

Münster in Straßburg, Westansicht

Marienkirche in Lübeck, Südwestansicht

Chor des Münsters in Aachen

Ludgerikirche in Münster, Südostansicht

Dom und Severikirche in Erfurt

Domkreuzgang und Chor der Liebfrauenkirche in Trier

Dom in Magdeburg, Blick vom Querschiff in den Chor

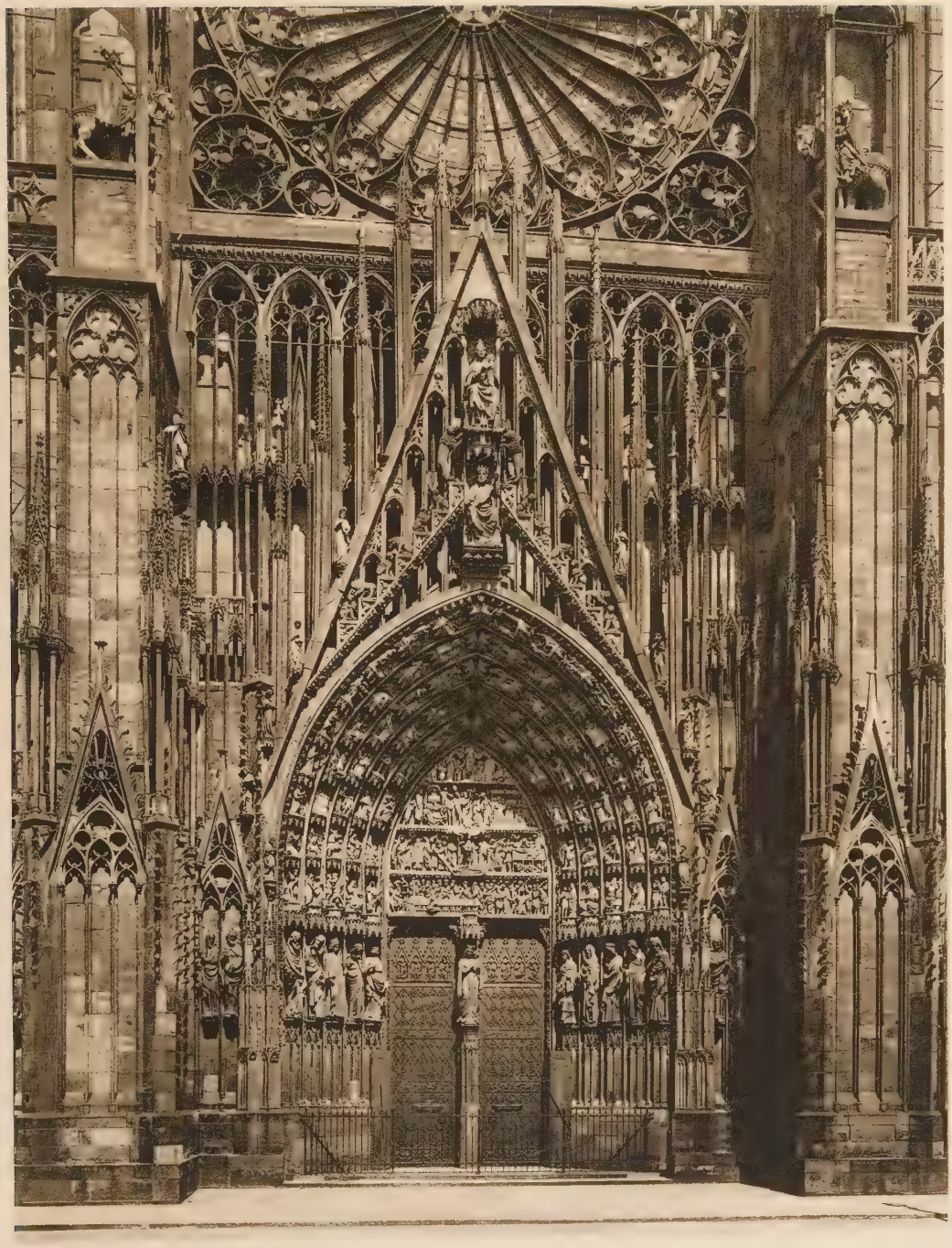
Liebfrauenkirche in Trier, Blick nach Süden

Pfeilerkapitelle des Hauptportals von St. Elisabeth in Marburg

St. Elisabeth in Marburg, Nordwestansicht

St. Elisabeth in Marburg, Ostchor

Münster in Straßburg, Blick vom Südschiff nach Nordosten

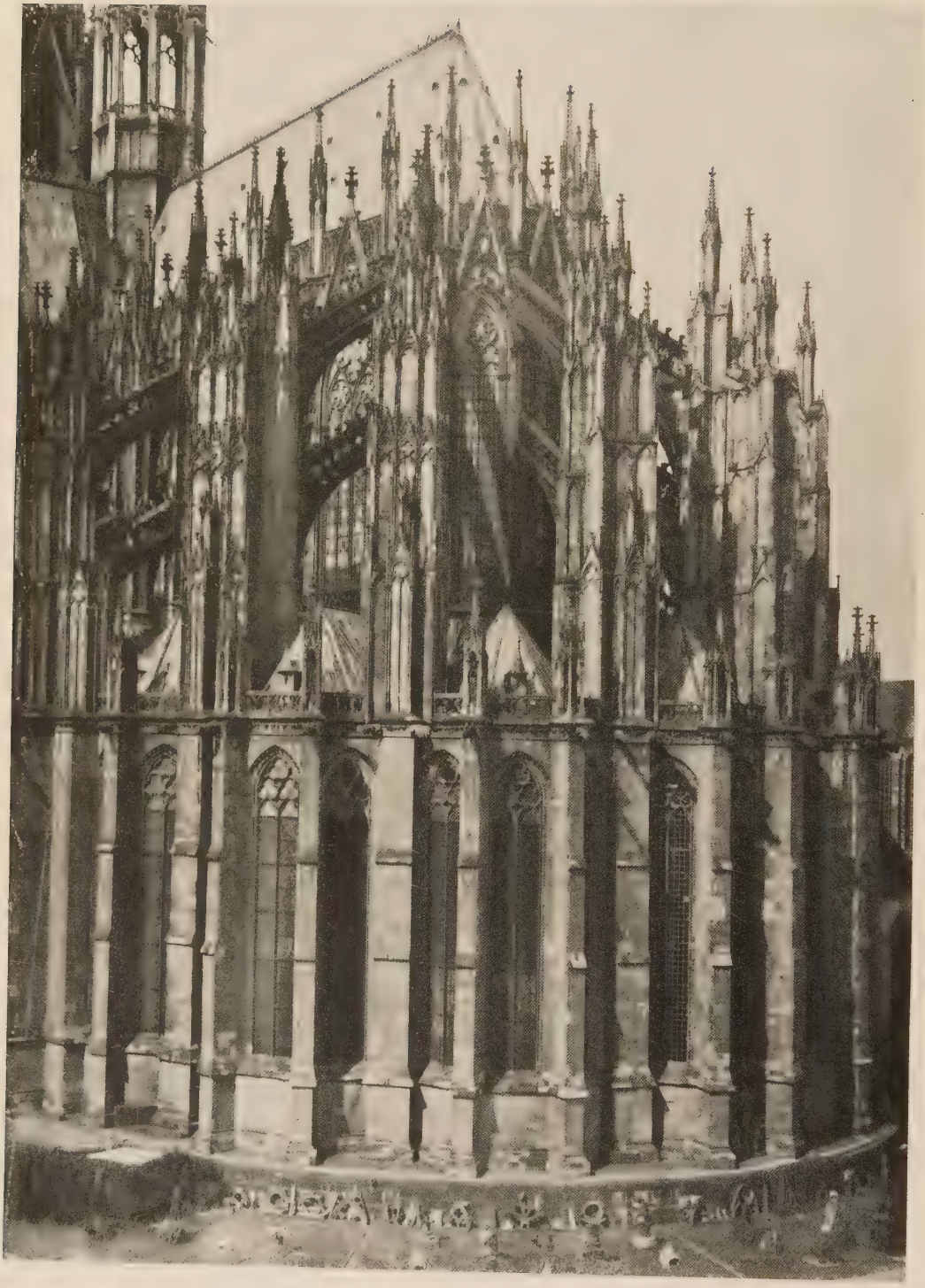


Hauptportal des Münsters in Straßburg

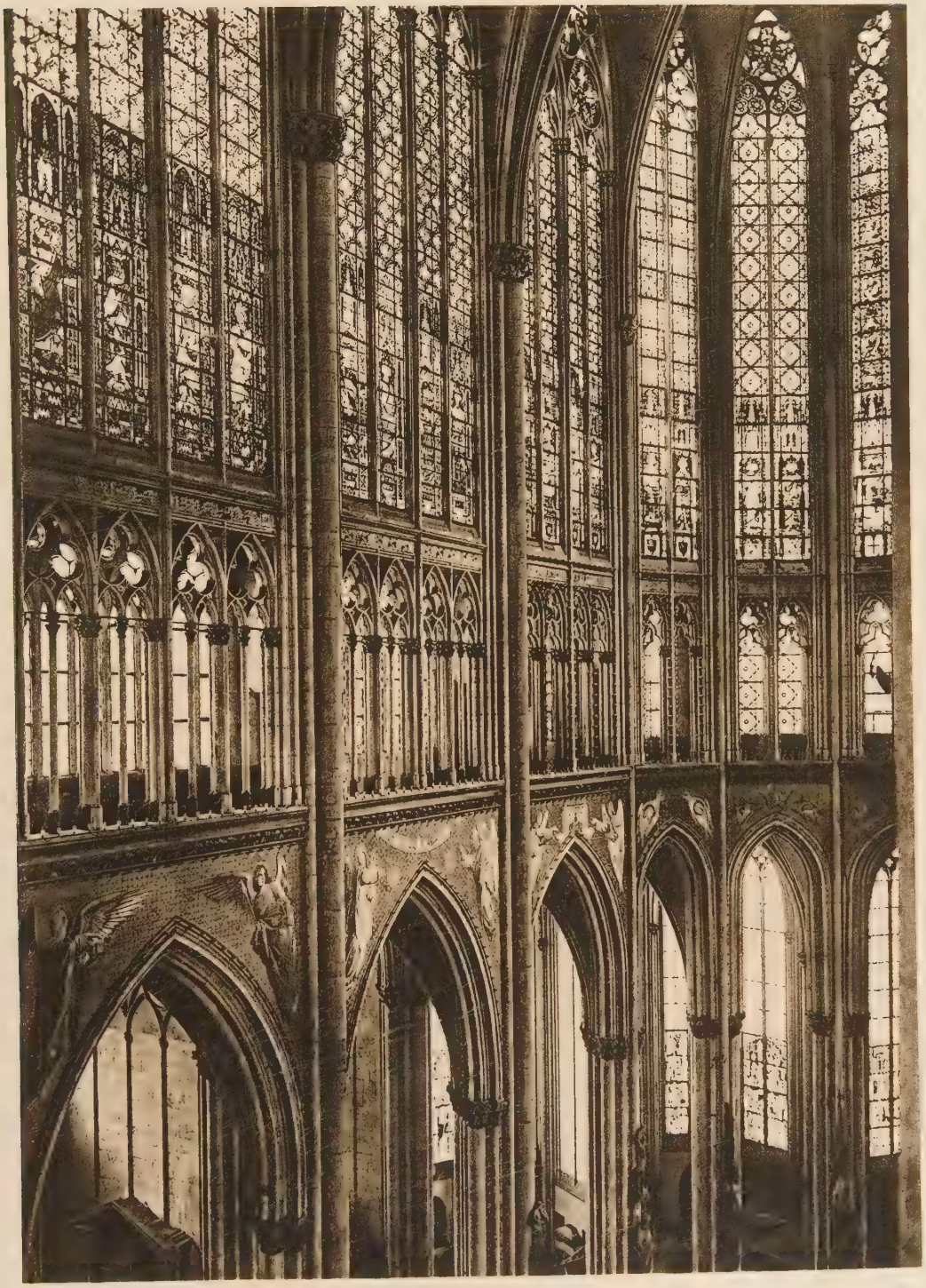
Münster in Freiburg, Blick vom Chor durch das Mittelschiff

Das Münster in Freiburg

Chor des Doms in Regensburg



Chor des Doms in Köln, Südostansicht



Teilansicht vom Inneren des Doms in Köln

Dom in Köln, Blick durch das Langhaus nach Osten

Dom in Halberstadt, Chorinneres

Dom in Regensburg, Blick nach Osten

Zisterzienserkirche in Altenberg bei Köln, Blick in das Langhaus

Westfassade der Klosterkirche in Chorin

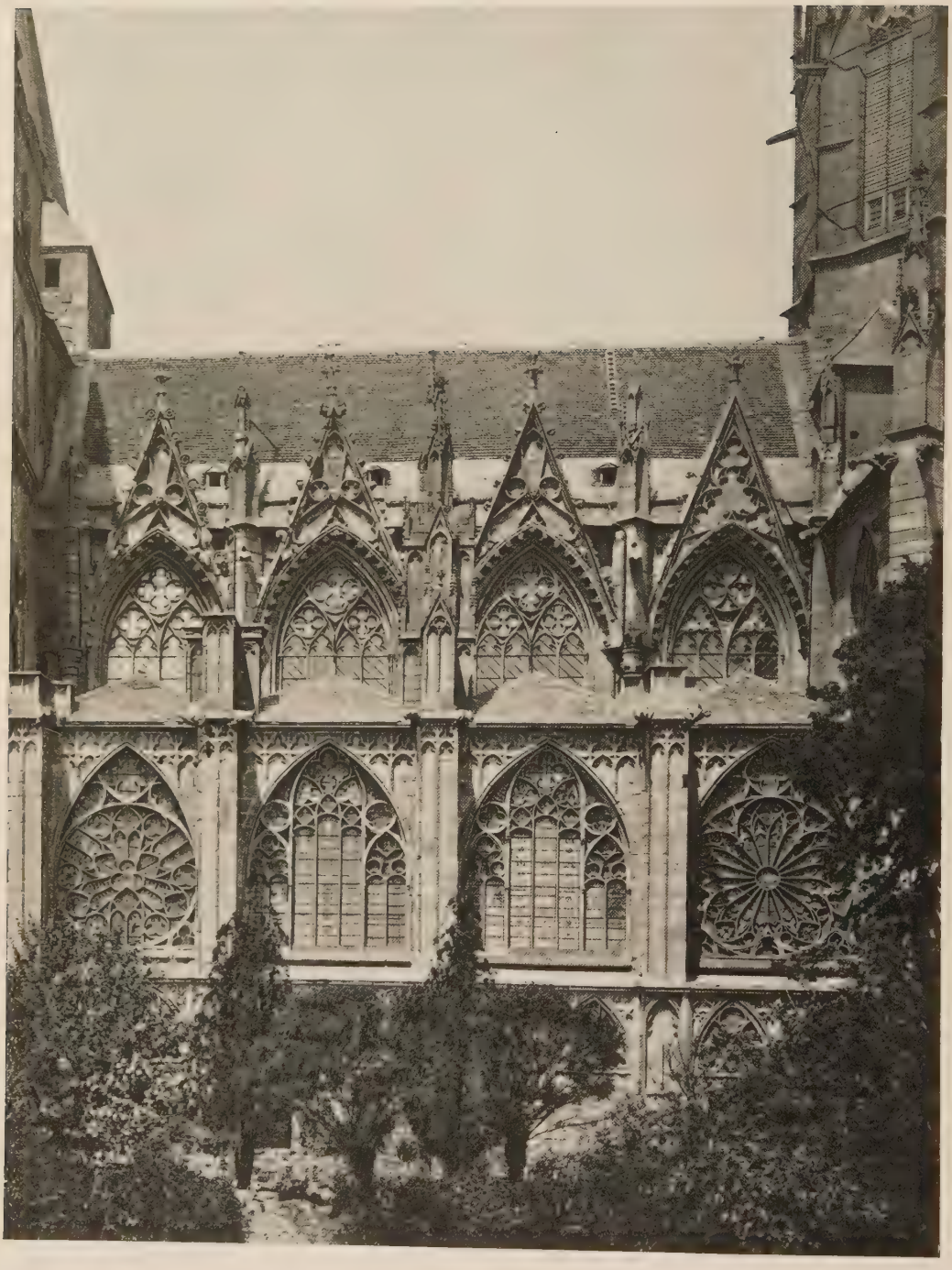
Marienkirche in Stargard, Blick in den Chor

Dominikanerkirche in Regensburg, Blick in das Mittelschiff

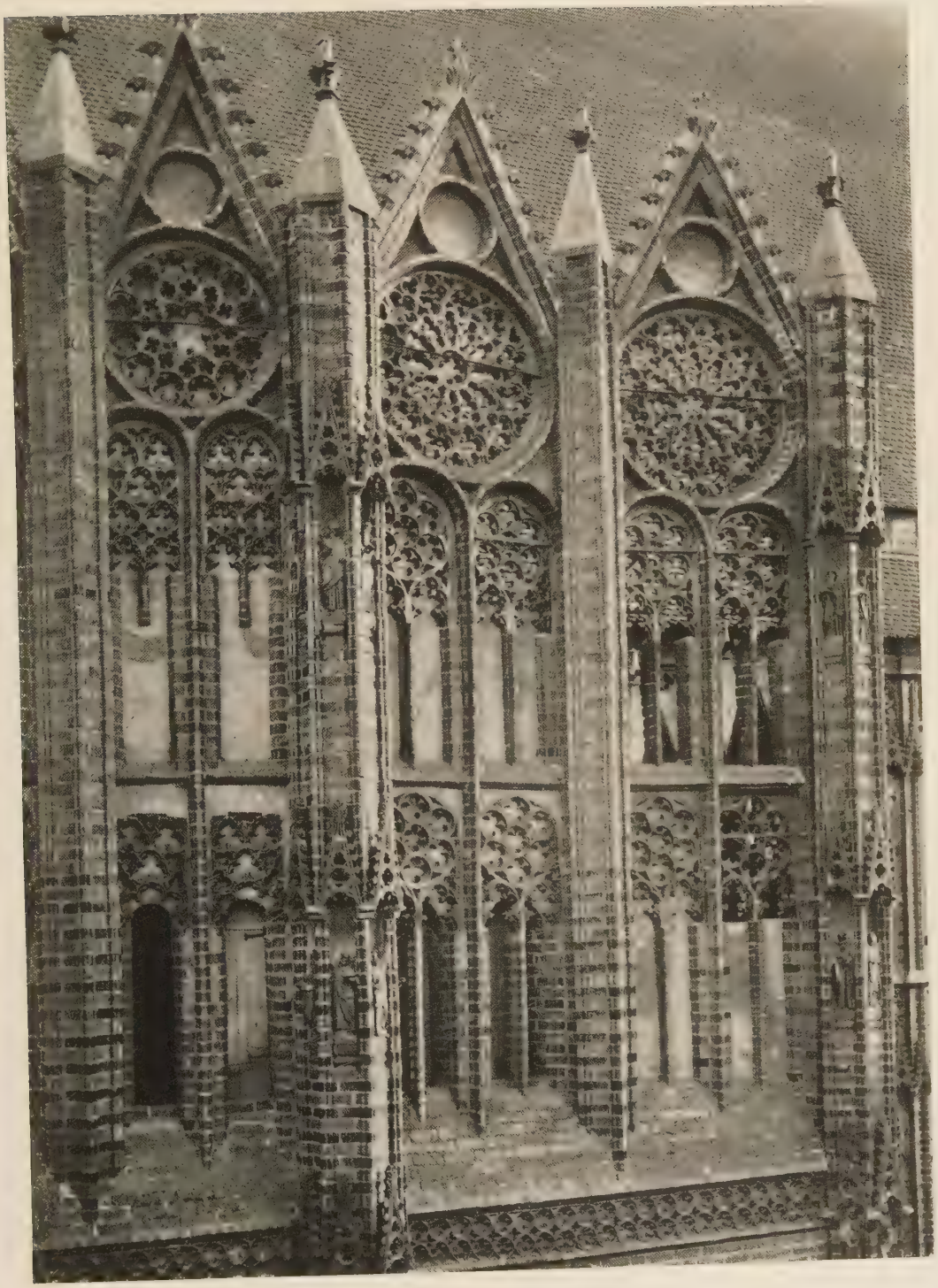
Barfüßerkirche in Erfurt, Blick nach Osten

Dom St. Peter in Minden. Nordansicht.

Dom St. Peter in Minden, Blick nach Osten



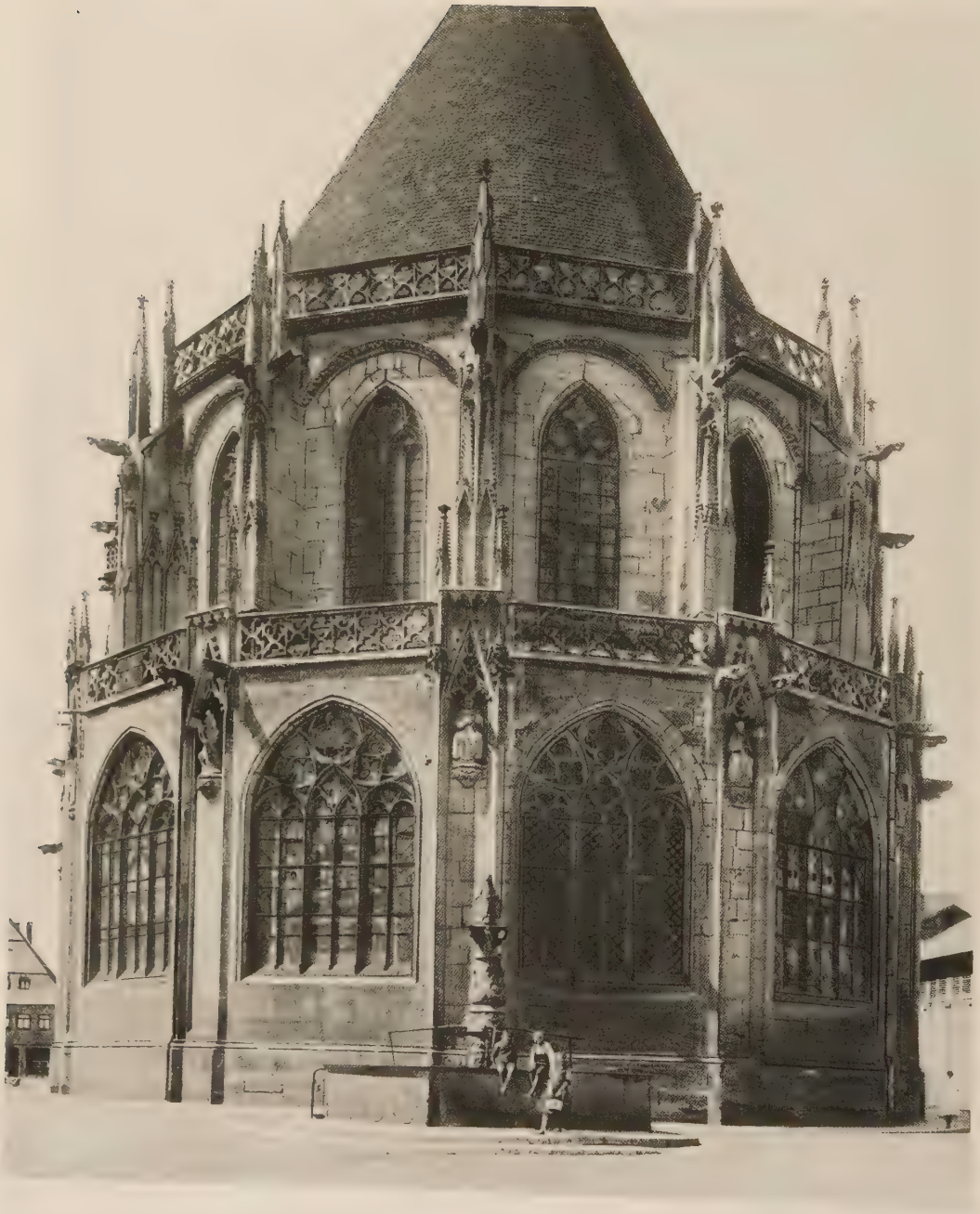
Katharinenkirche in Oppenheim, Südansicht



Katharinenkirche in Brandenburg, Giebel der Fronleichnamskapelle

Dom in Meißen, Westfassade

Wernerkapelle in Bacharach



Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, Choransicht

Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, Chorinneres

Theinkirche in Prag, Westansicht

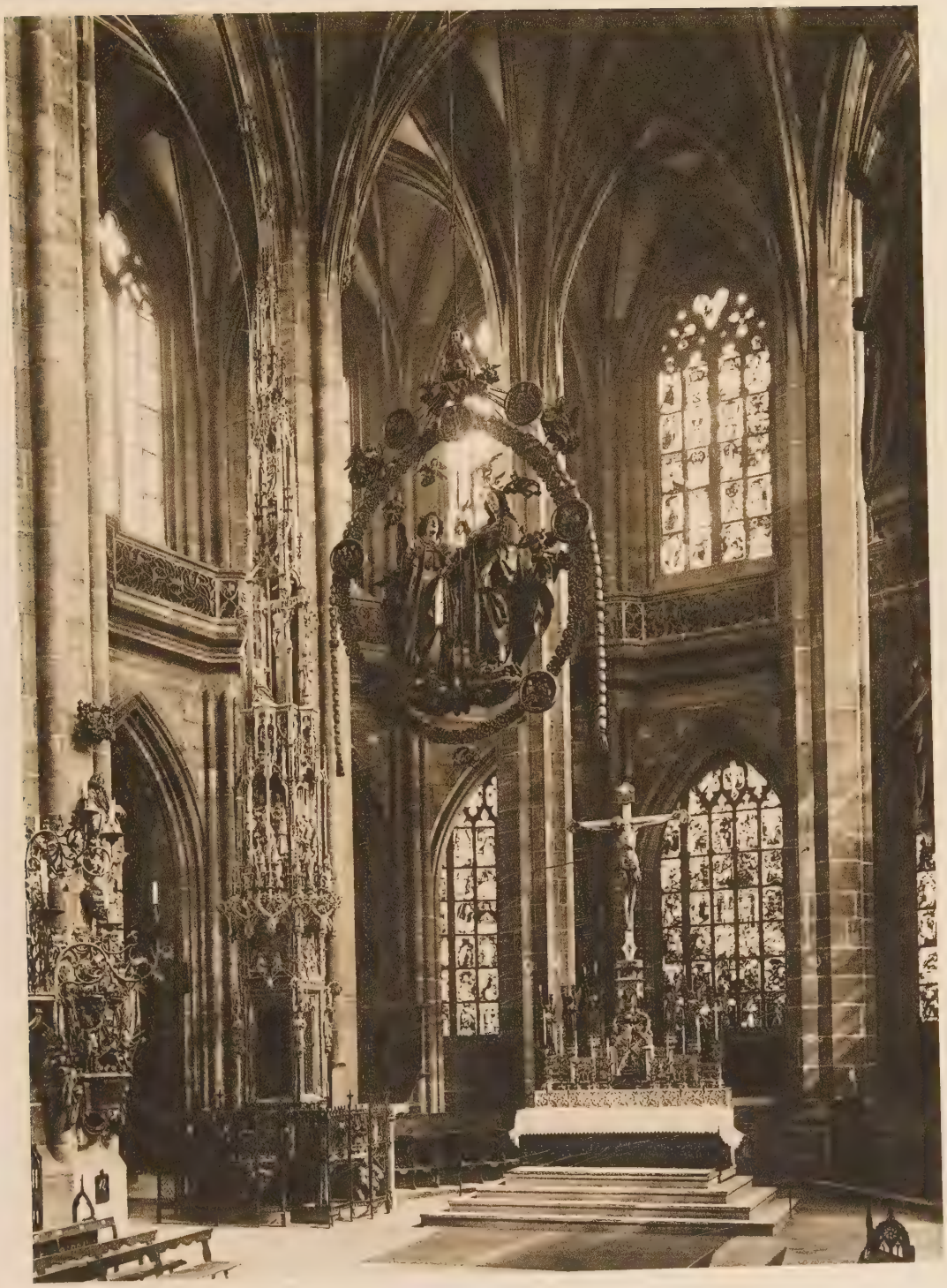
Dom St. Veit in Prag, Blick in den Langchor

Wiesenkirche in Soest, Blick in den Chor

Nikolaikirche in Wismar, Blick nach Osten

Marienkirche in Prenzlau, Chorinneres

Franziskanerkirche in Salzburg, Blick in den Chor



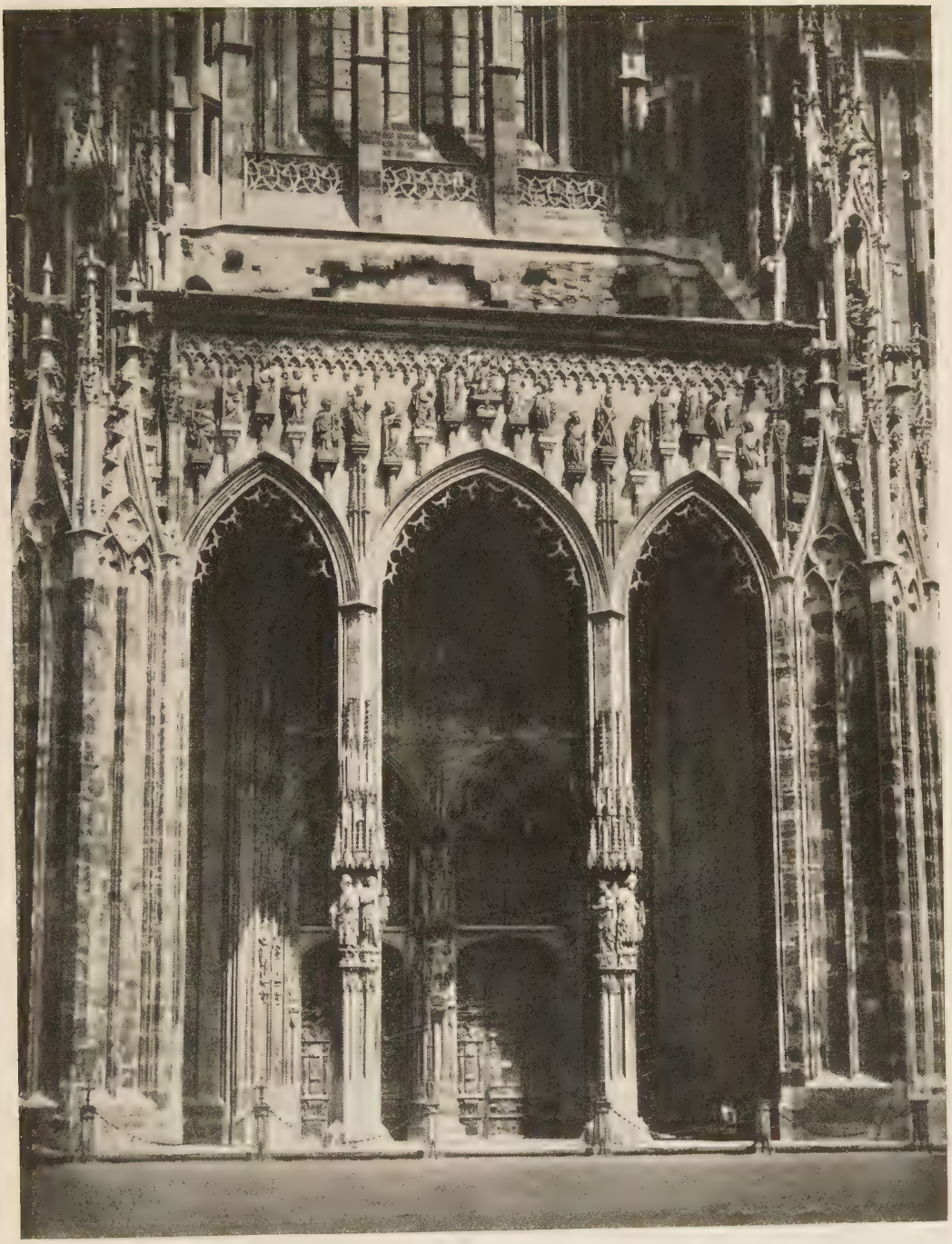
St. Lorenz in Nürnberg, Chorinneres

Dom St. Stephan in Wien, Blick nach Osten

St. Georg in Dinkelsbühl, Blick nach Nordosten

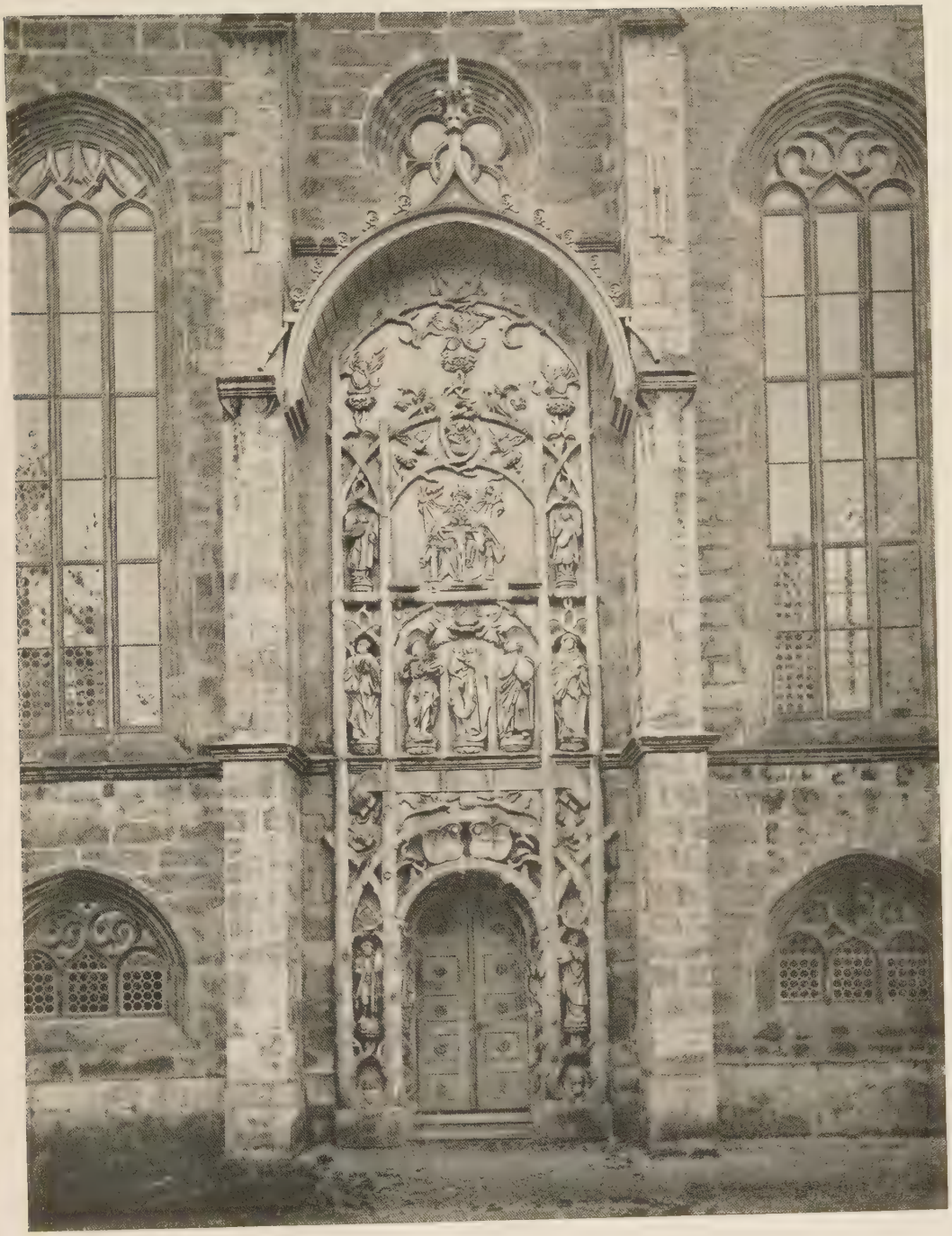
Marienkirche in Pirna, Blick nach Südosten

Münster in Straßburg, Portal der Lorenzkapelle



Münster in Ulm, Hauptportal der Turmvorhalle

Portal von St. Stephan in Tangermünde



Portal der Schloßkirche in Chemnitz

Kloster Maulbronn, Blick aus dem Kapitelsaal in den Kreuzgang

Kloster Heiligenkreuz (Niederösterreich), Dormitorium

Deutschordensschloß in Marienburg, Remter im Mittelschloß

Rathaus in Bremen, Großer Saal

Saal im Hauptgeschoß des ehemaligen Schlosses in Allenstein (Ostpreußen)

Erker im Saal der Burg Haanberg bei Brixen

San Francesco in Assisi, Blick auf die Oberkirche

San Francesco in Assisi Vierung und Johanniskapelle der Unterkirche

Kathedrale in Ferrara, Südwestansicht

Santa Croce in Florenz, Blick nach Osten

San Giovanni in Siena, Hauptportal

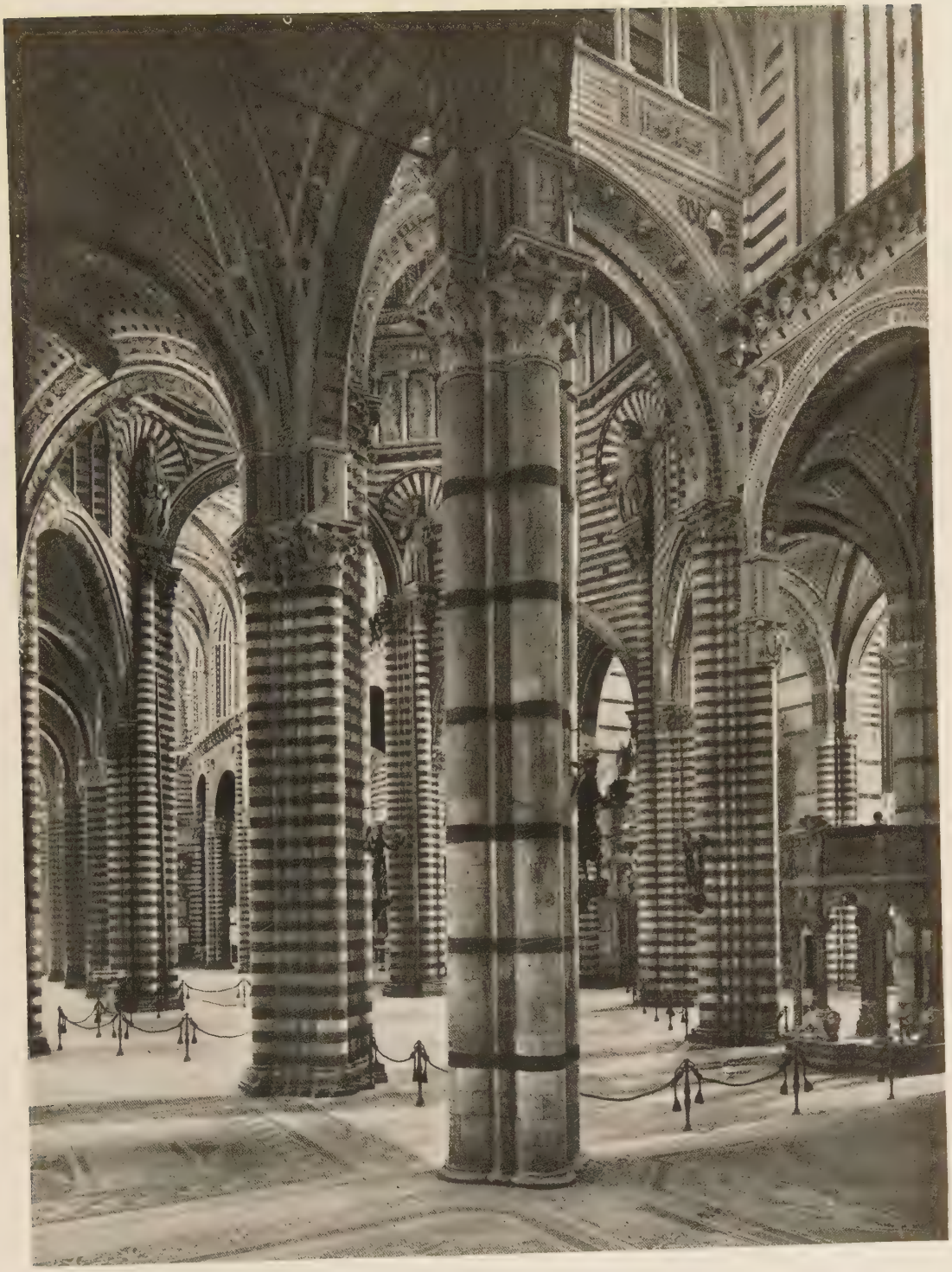
Dom San Martino in Lucca, Blick nach Osten

Santa Maria Novella in Florenz, Blick gegen den Chor

Dom Santa Maria del Fiore in Florenz, Südansicht mit dem Campanile

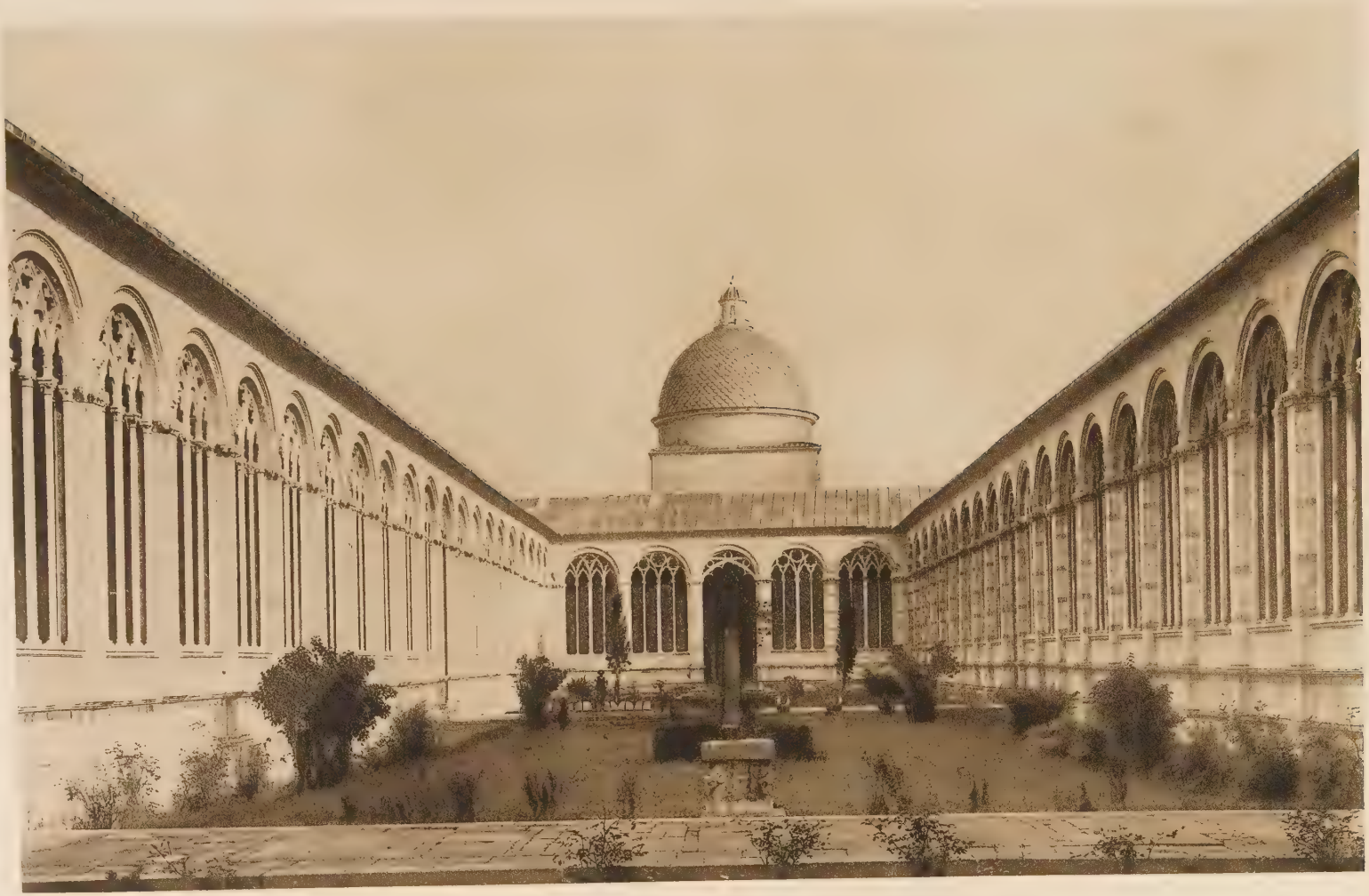
Dom Santa Maria del Fiore in Florenz, Blick gegen den Chor

Dom in Siena, Südwestansicht mit dem Campanile



Dom in Siena, Blick vom Chor gegen das Langhaus

San Francesco in Bologna, Choransicht



Der Campo Santo in Pisa

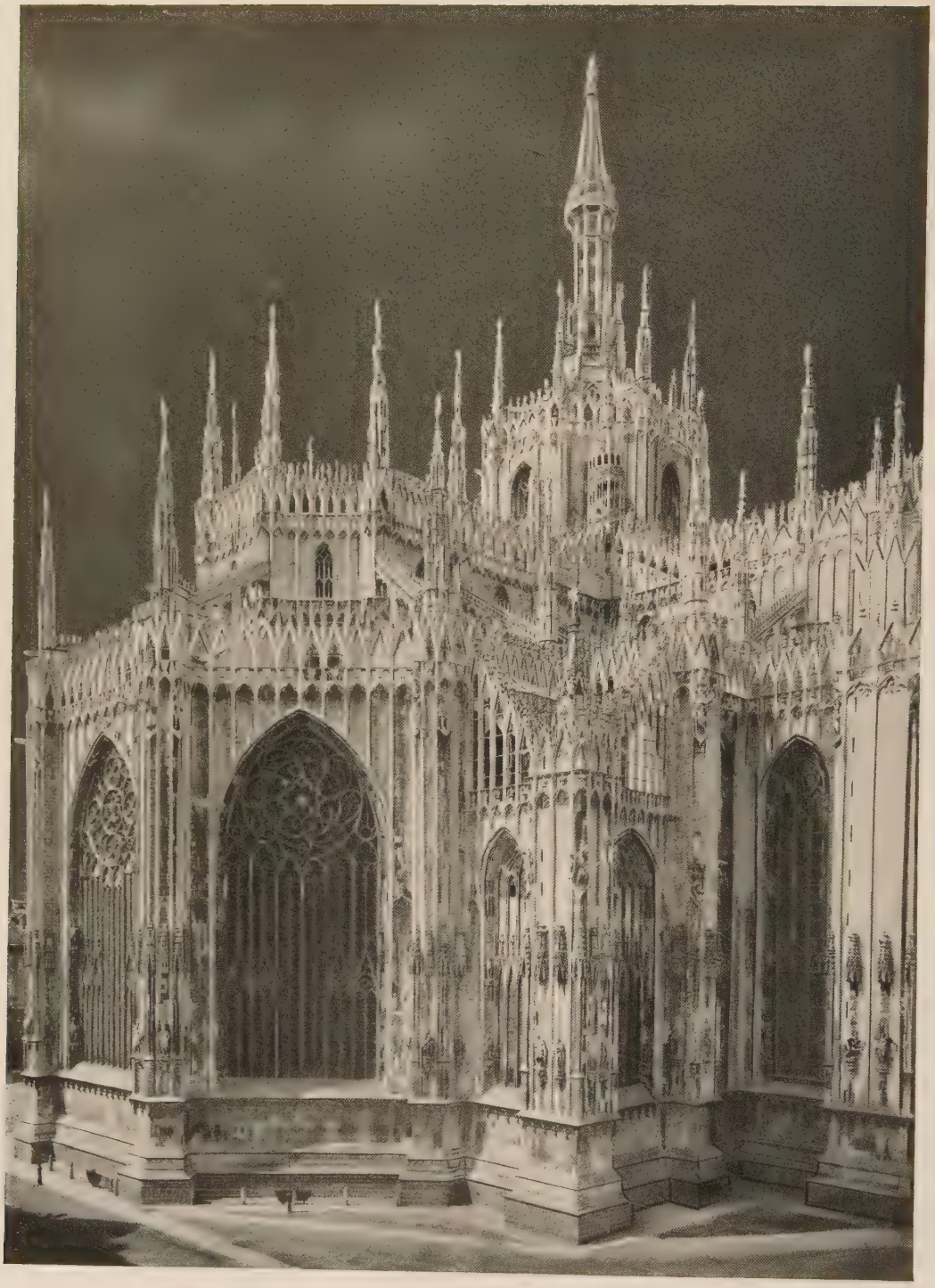
Santa Maria della Spina in Pisa, Südwestansicht

San Francesco in Bologna

San Petronio in Bologna

Santa Maria in Strata zu Monza bei Mailand, Fassade

Santi Giovanni e Paolo in Venedig, Blick nach Osten

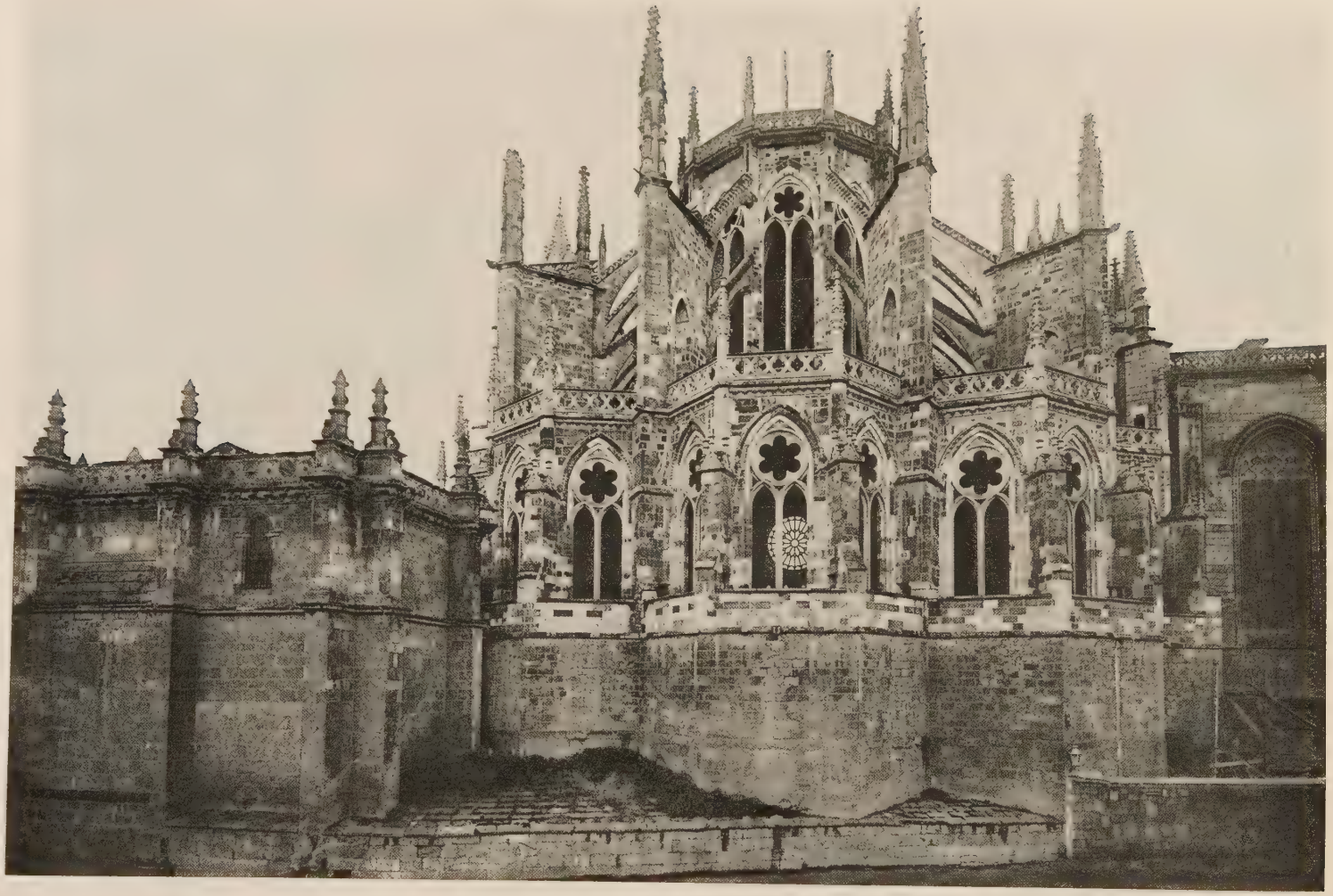


Dom in Mailand, Choransicht von Nordosten

Dom in Mailand, Blick nach Osten

Dom in Palermo, Südansicht

Dom in Monte San Giuliano bei Trapani, Südwestansicht

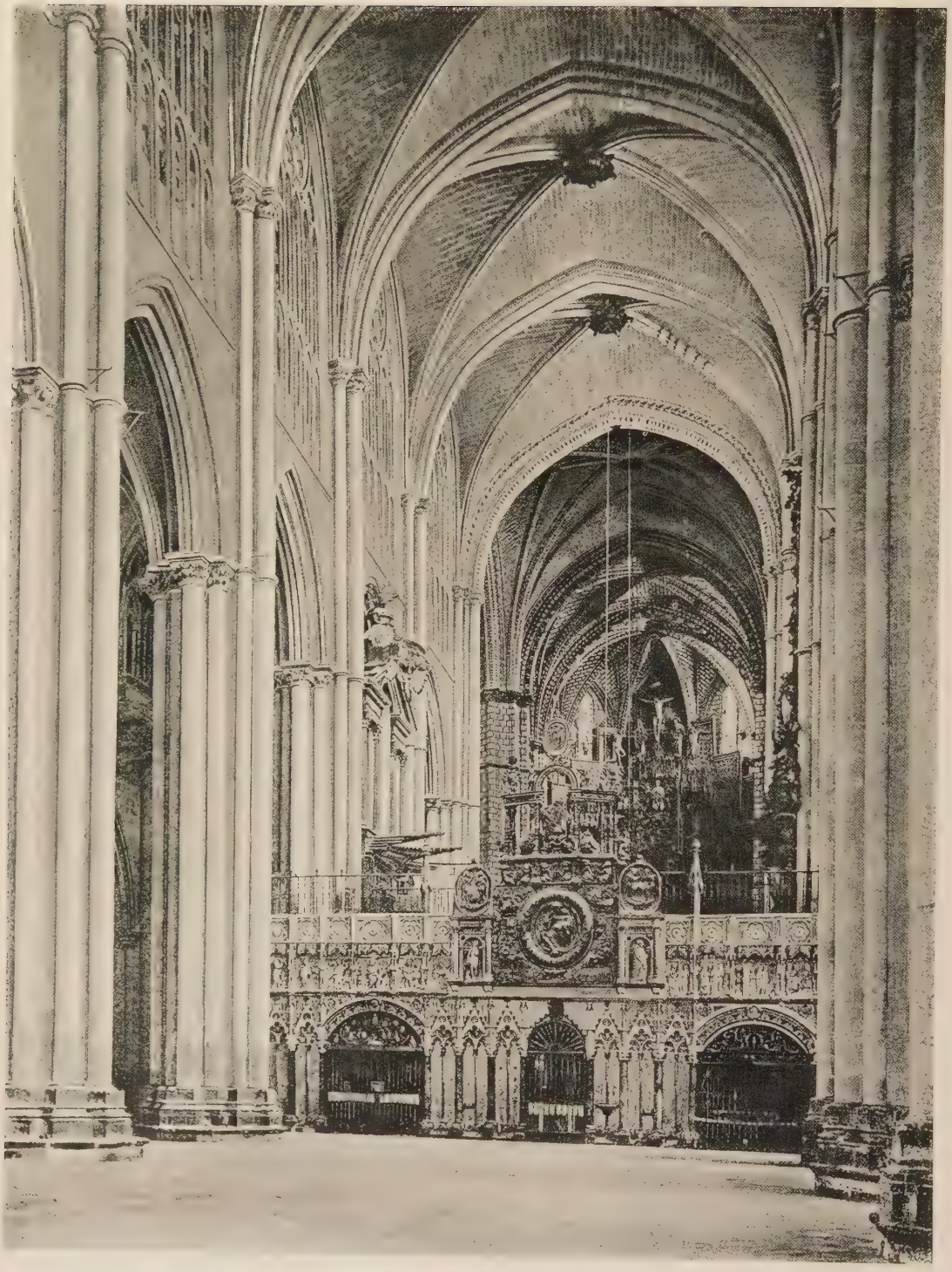


Kathedrale Santa Maria de Regla in León, Choransicht

Südfassade der Kathedrale in Palencia (Kastilien)

Die Kathedrale in Burgos. Nordansicht.

Westfassade der Klosterkirche in Batalha (Portugal)



Kathedrale in Toledo, Blick durch das Mittelschiff

Kathedrale in Barcelona, Blick nach Osten

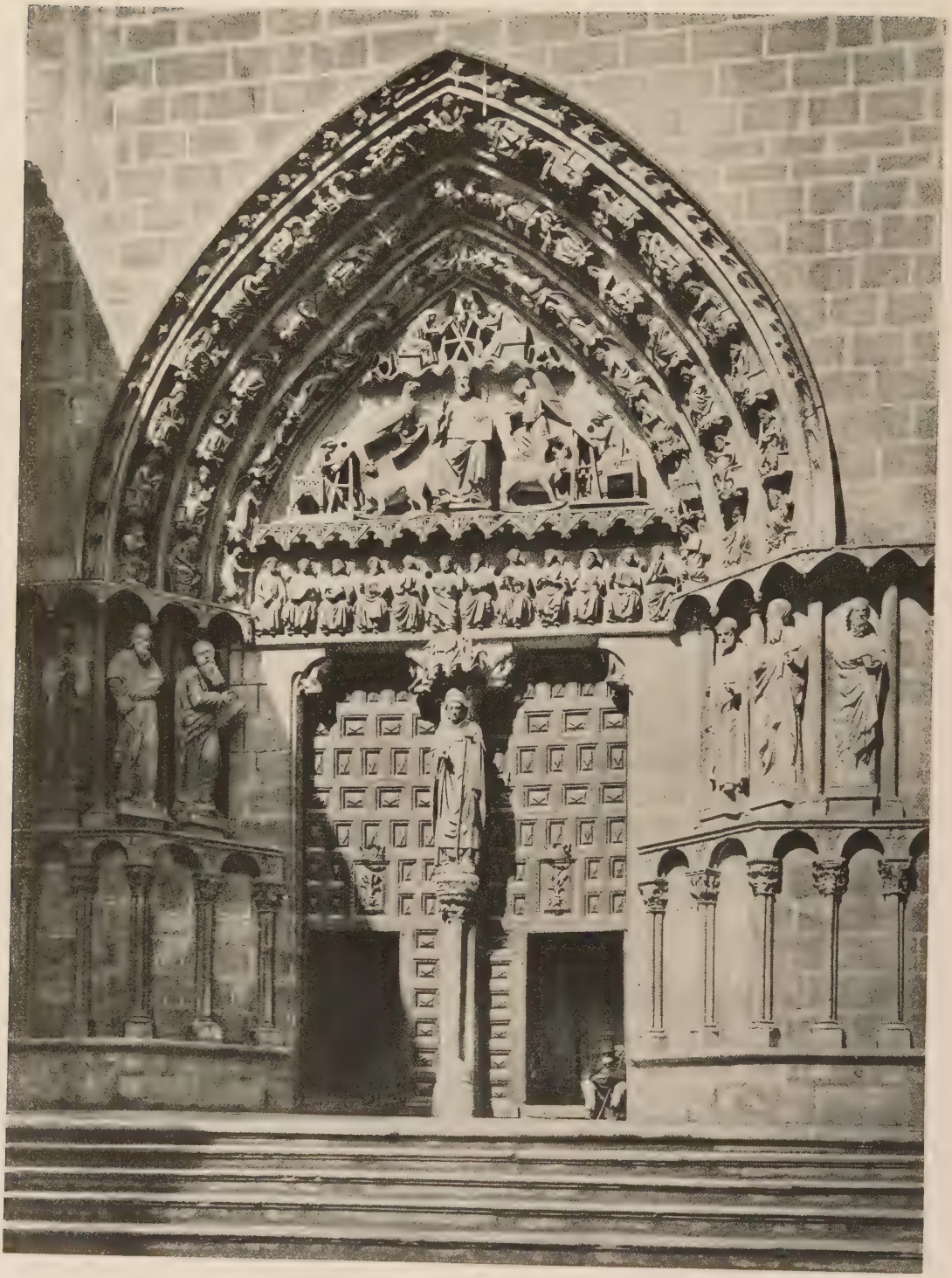
Kathedrale in Burgos, Blick durch das Querschiff

Santa Maria dos Jeronymos in Belem bei Lissabon

Kreuzgang von Santa Maria dos Jeronymos in Belem bei Lissabon

Kreuzgang der Klosterkirche in Batalha (Portugal)

Inneres der Kathedrale La Seo in Zaragoza



Südportal (Puerta del Sarmental) der Kathedrale in Burgos

Hauptportal der Kathedrale in León

Portal von Santa Maria la Real in Olite (Navarra)

Seitenportal der Kathedrale in Murcia mit Blick auf den Chor

Dom in Upsala, Blick in den Chor

DIE BILDNEREI

Figuren am mittleren Nordportal der Kathedrale in Chartres

Der heilige Theodor und der heilige Clemens mit Begleitern
Figuren am linken Südportal der Kathedrale in Chartres

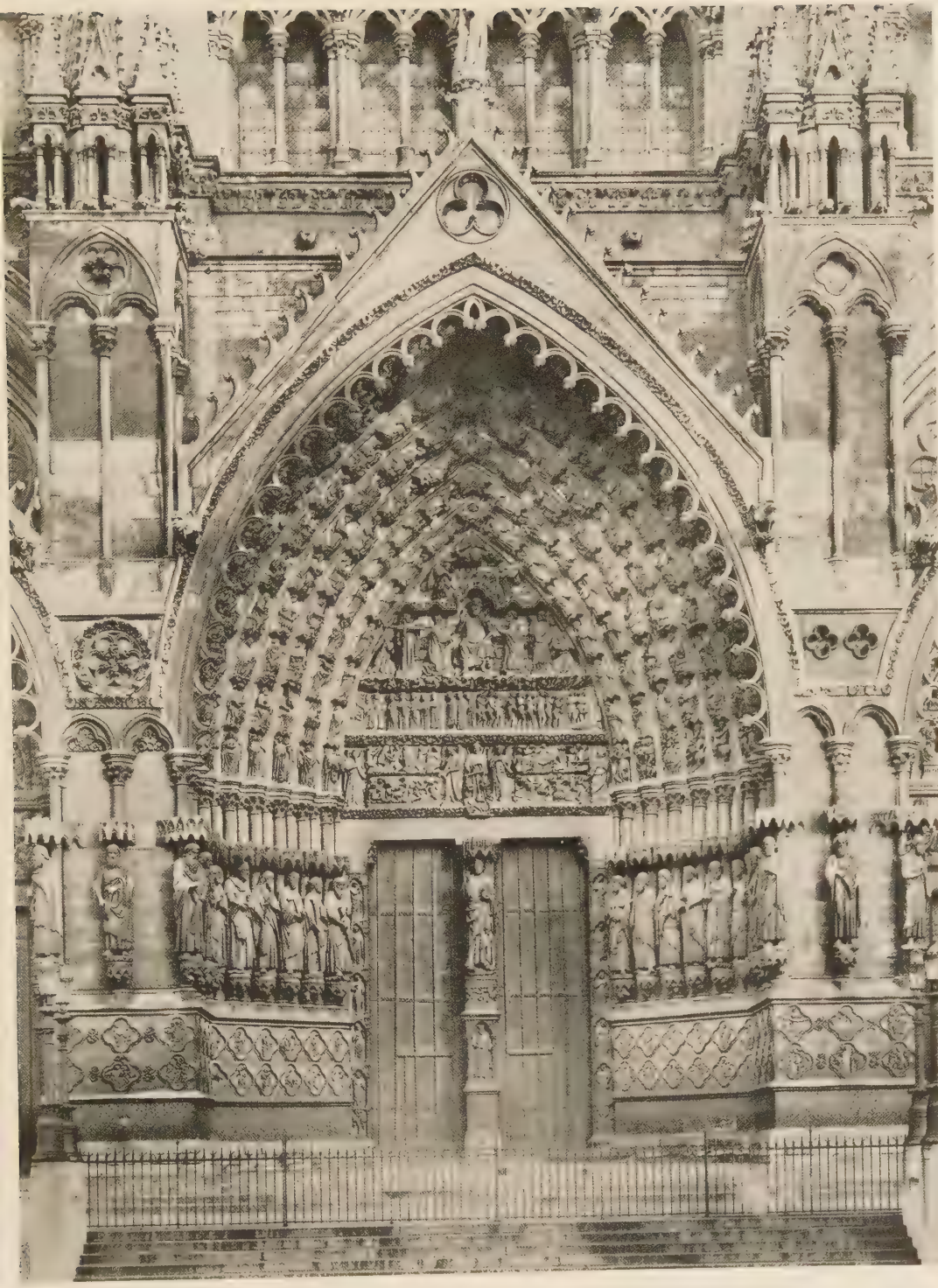
Der heilige Dionysius mit Begleitern und der heilige Georg
Figuren am linken Südportal der Kathedrale in Chartres

Die Königin von Saba, Salomo, Herodes und die drei Magier
Gewändefiguren am rechten Westportal der Kathedrale in Amiens

Verkündigung, Heimsuchung und Darbringung
Gewändefiguren am rechten Westportal der Kathedrale in Amiens

Kathedrale in Amiens, Mittelportal der Westfassade. Teilansicht

„Le Beau Dieu d'Amiens." Pfeilerfigur
am mittleren Westportal der Kathedrale in Amiens



Kathedrale in Amiens, Mittelportal der Westfassade. Gesamtansicht

Das Sixtus-Portal der Kathedrale in Reims

Teilansicht vom mittleren Westportal der Kathedrale in Reims

Portal des Jüngsten Gerichts der Kathedrale in Reims, Teilansicht

Nördliche Reihe der Gewändefiguren am mittleren Westportal der Kathedrale in Reims

Südliche Reihe der Gewändefiguren am mittleren Westportal der Kathedrale in Reims

Nördliche Reihe der Gewändefiguren am rechten Westportal der Kathedrale in Reims

Südliche Reihe der Gewändefiguren am rechten Westportal der Kathedrale in Reims

Nördliche Reihe der Gewändefiguren am linken Westportal der Kathedrale in Reims

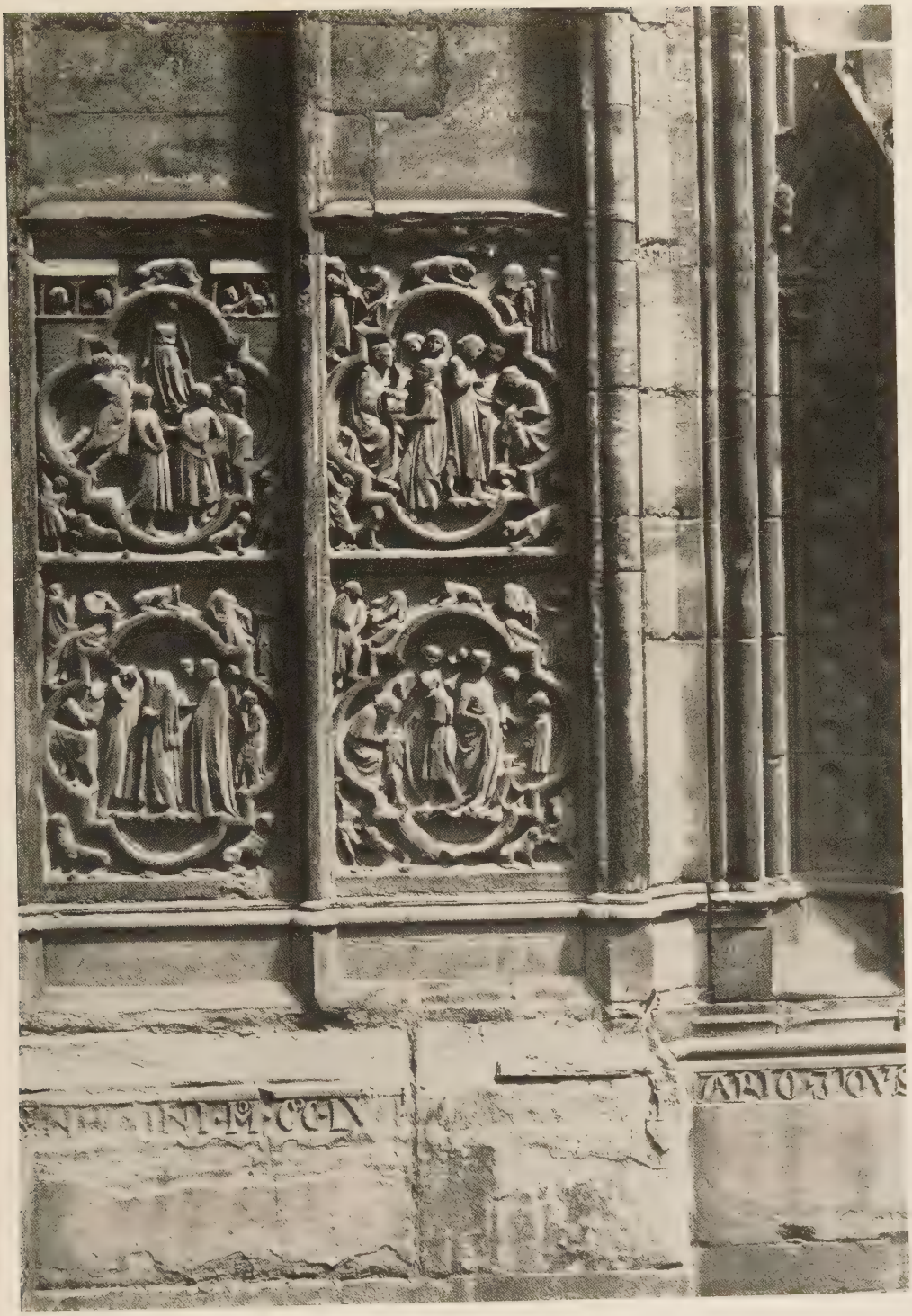
Südliche Reihe der Gewändefiguren am linken Westportal der Kathedrale in Reims

Priester, einem Ritter die Hostie reichend
Nischenfiguren an der inneren Westwand der Kathedrale in Reims

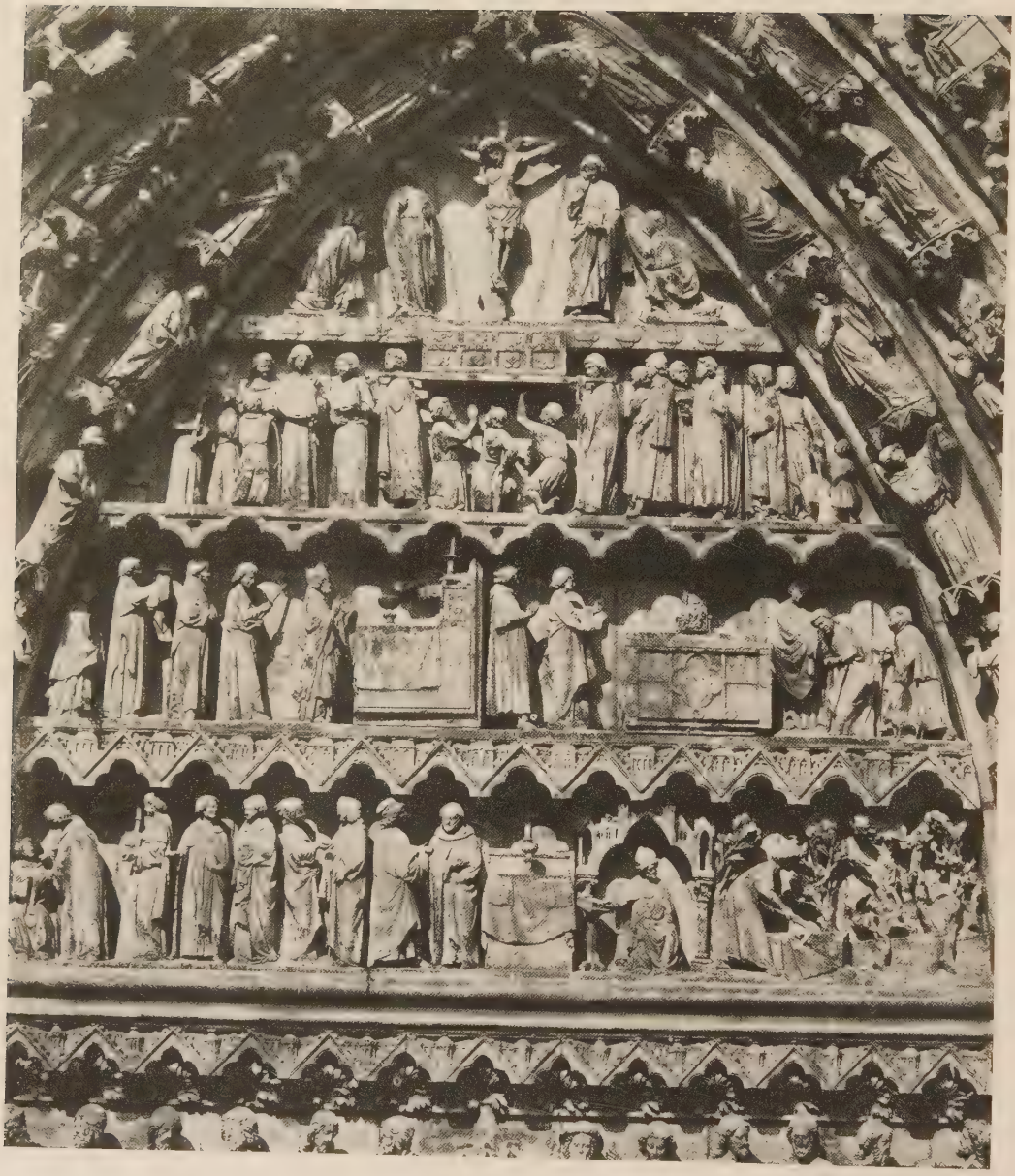
König Ludwig der Heilige
Teil einer Statue am nördlichen Querschiff der Kathedrale in Reims

Gewändefiguren der Fensterrose am Südquerschiff der Kathedrale in Reims

Das Stephansportal an der Südfassade von Notre-Dame in Paris

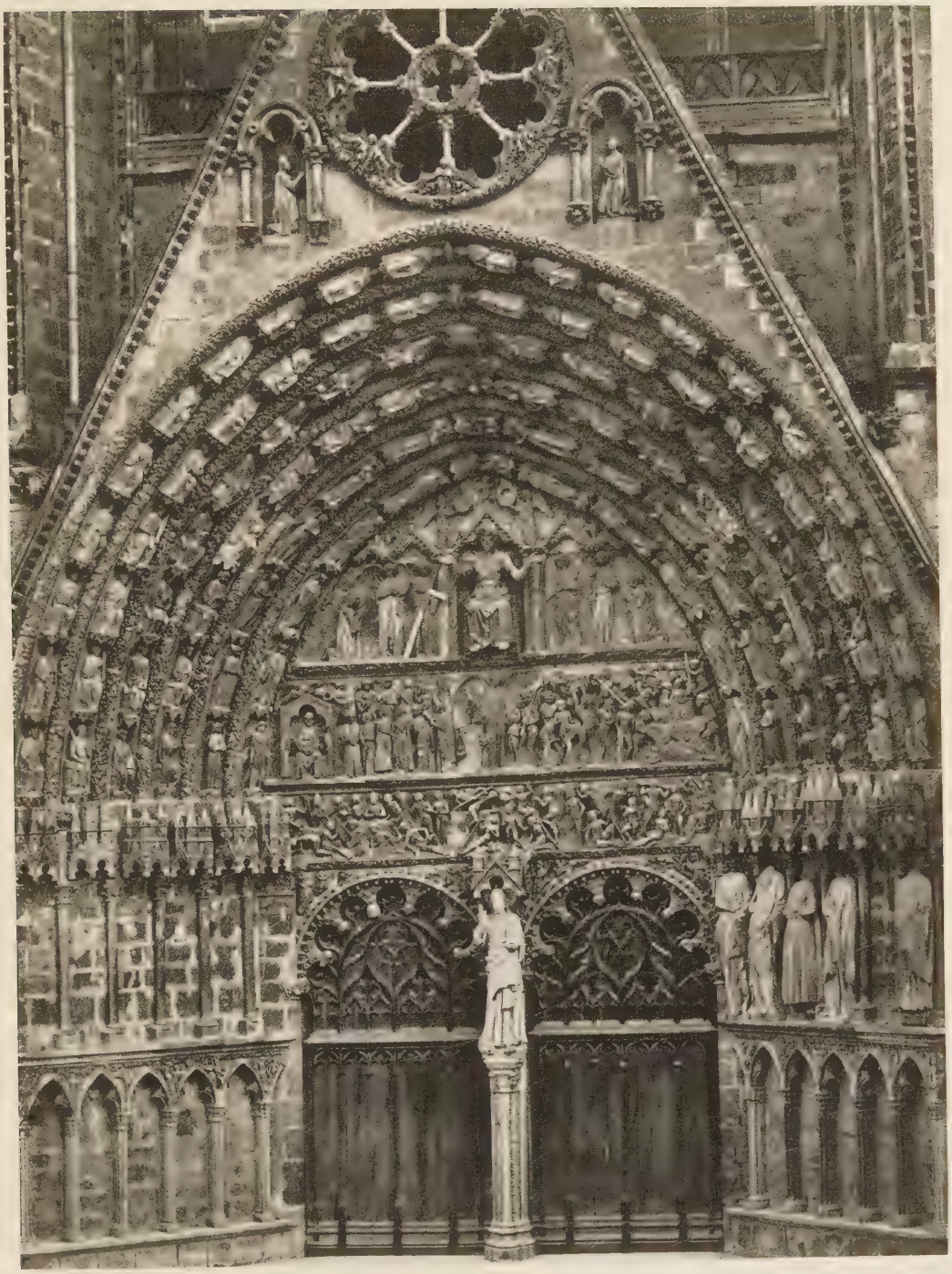


Reliefs neben dem Stephansportal von Notre-Dame in Paris



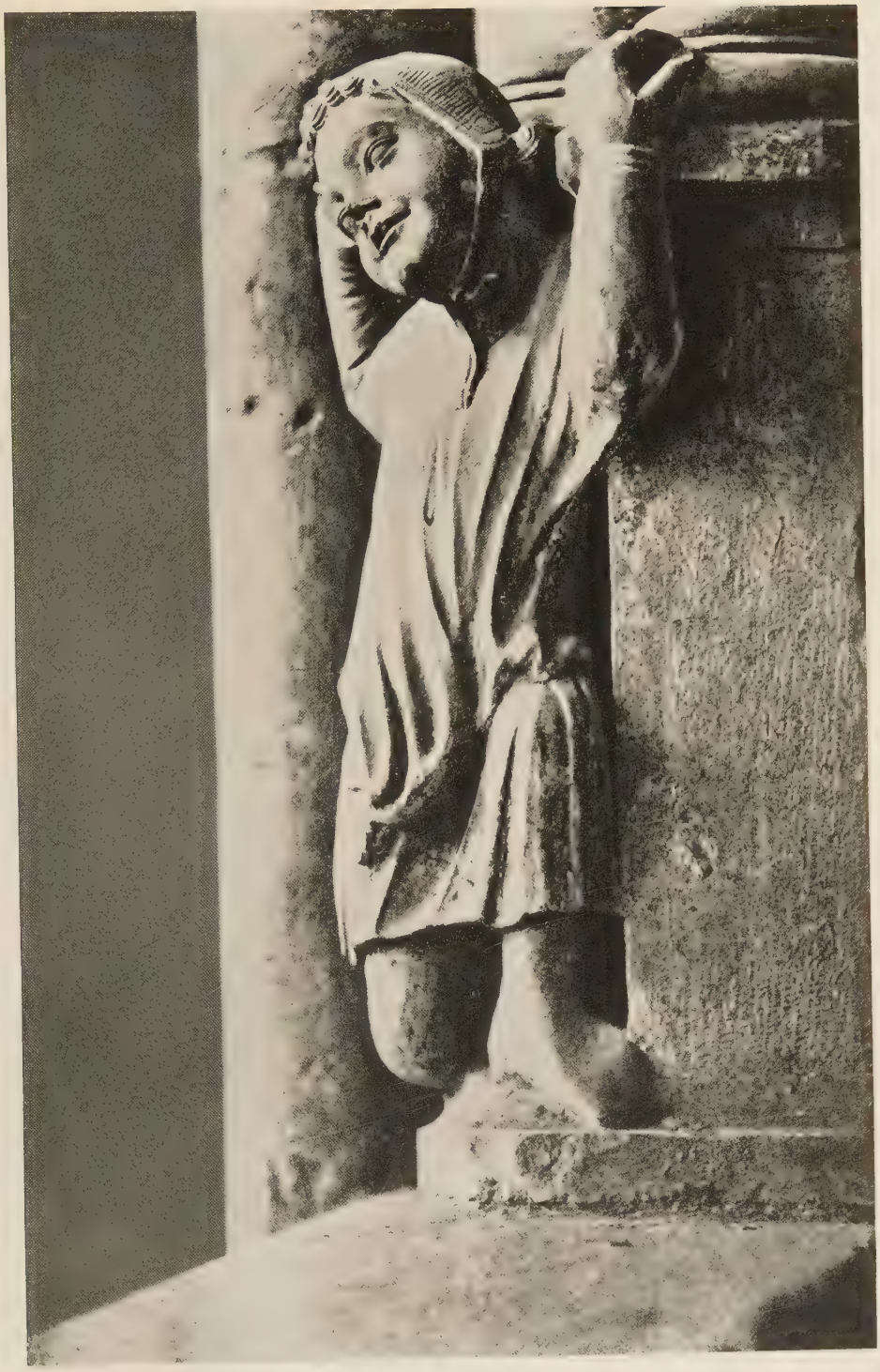
Tympanon des Marienportals am südlichen Querschiff der Kathedrale in Amiens

„La Vierge dorée.“ Pfeilerstatue am Marienportal der Kathedrale in Amiens



Mittleres Westportal der Kathedrale in Bourges

Gewändefiguren am Westportal von Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans



Kinderfigur an einer Säulenbasis
im Langhaustriforium der Kathedrale Saint-Cyr in Nevers

Nischenfigur am Musikantenhaus in Reims

Nischenfigur am Musikantenhaus in Reims

Apostelfiguren aus der Sainte-Chapelle in Paris. Paris, Musée de Cluny

Apostelfiguren aus Saint-Jacques in Paris. Paris, Musée de Cluny

Madonna aus der Abtei Coulombs. Stein. Paris, Louvre

Madonna, früher am Hauptportal, jetzt am Choreingang von Notre-Dame in Paris

Die Krönung Mariä. Steingruppe in der Vorhalle von St. Jakob in Lüttich

Der heilige Jakob als Pilger. Stein. Beauvais, Museum

Frauenkopf. Stein. Laon, Palais de Justice

Einhornjagd und Liebesszene
Schlußsteinreliefs am Portal der Kathedrale Saint-Jean in Lyon

Sockelreliefs am „Portail des Libraires“ der Kathedrale in Rouen

Dauphin, Madonna, König Karl V. Statuen am Nordturm der Kathedrale in Amiens

Epitaph der Marie de Quinghien. Tournai, Museum

Karl V. und Johanna von Bourbon
Statuen vom Portal der Zölestinerabtei in Paris. Paris, Louvre

Claus Sluter: Madonna am Portal der Chartreuse de Champmol in Dijon

Claus Sluter: Portal der Chartreuse de Champmol in Dijon

Claus Sluter: Der Mosesbrunnen der Chartreuse de Champmol in Dijon

Claus Sluter: Die Propheten David und Jeremias, Daniel und Jesaias. Figuren am Sockel des Mosesbrunnens

Antoine Le Moiturier: Grabmal des Seneschalls Philippe Pot. Paris, Louvre

Der heilige Michael mit dem Drachen. Toulouse, Musée des Augustins

Madonna. Stein. Toulouse, Musée des Augustins

Misericordien am Chorgestühl der Eglise de la Trinité in Vendôme

Figuren aus der Folge der törichten Jungfrauen an der Paradiespforte des Doms in Magdeburg

Figuren des „Fürsten der Welt“ und einer törichten Jungfrau am Südwestportal des Münsters in Straßburg

Grabstein der Königin Emma. Regensburg, St. Emmeram

Denkstein der Grafen Gottfried und Otto von Kappenberg
Kappenberg (Westfalen), Klosterkirche

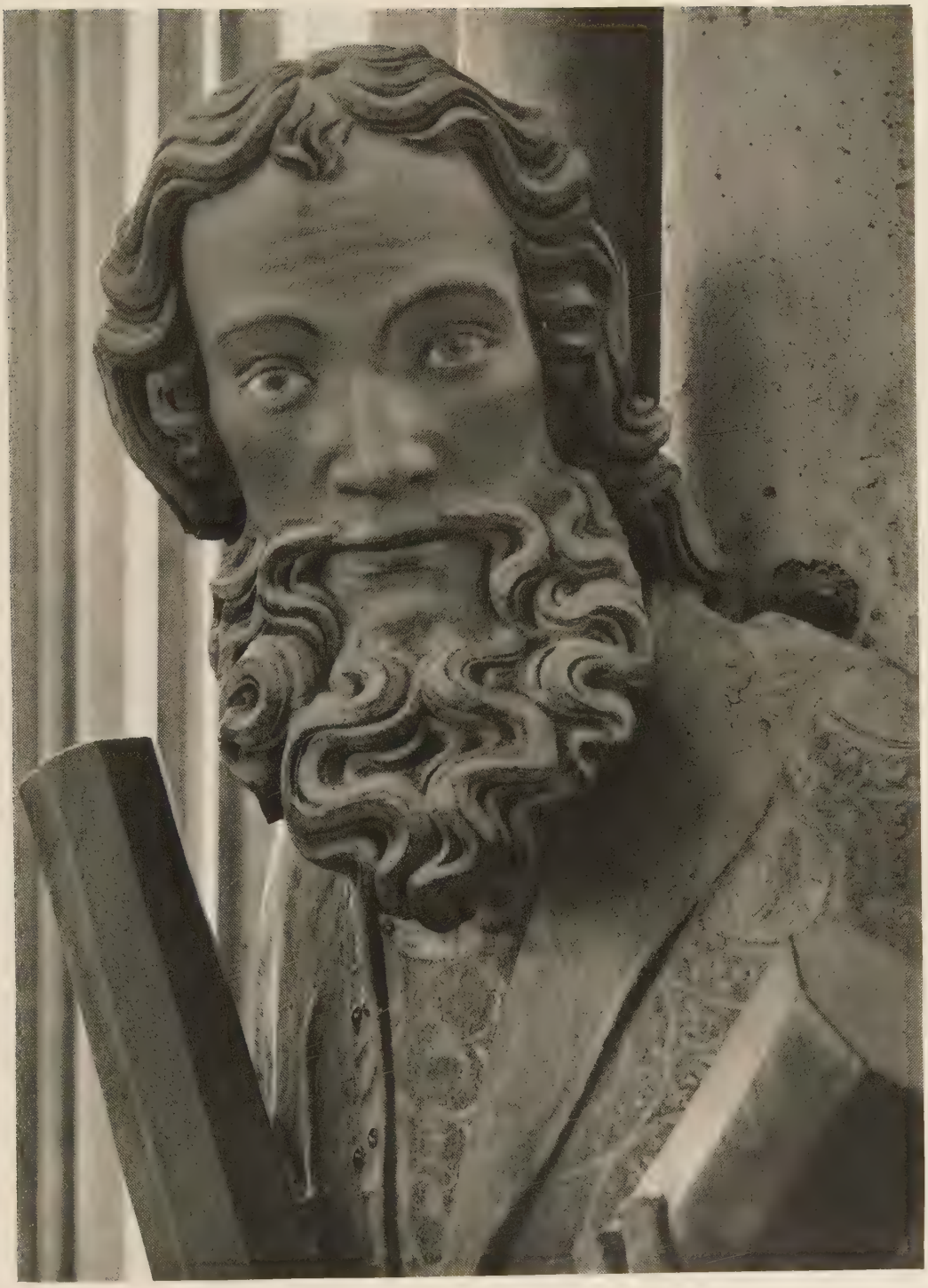
Statuen der Verkündigung im Chor des Münsters von Überlingen. Stein

Steinfiguren der Verkündigung im Dom zu Regensburg

Christus und drei kluge Jungfrauen. Gewändefiguren am südlichen Westportal des Münsters in Straßburg

Prophetenfiguren am mittleren Westportal des Münsters in Straßburg

Kopf der heiligen Katharina in der Turmvorhalle des Freiburger Münsters



Kopf des heiligen Andreas im Chor des Kölner Doms

Maria und Christus. Pfeilerstatuen im Chor des Kölner Doms

Die Apostel Jacobus major und Andreas. Pfeilerstatuen im Chor des Kölner Doms

Westportal des Münsters St. Theobald in Thann (Elsaß)

Tympanon am Westportal von St. Lorenz in Nürnberg

Statue des Apostels Thomas
Wimpfen im Tal, St. Peter

Steinerne Apostelfigur
Osnabrück, Johanniskirche

Thronende Madonna. Stein. Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Thronende Madonna. Holz. Köln, Schnütgen-Museum

Christus und Johannes. Holzgruppe aus Sigmaringen.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pietà. Holzgruppe aus Scheuerfeld bei Coburg. Coburg, Veste

St. Martin und der Bettler
Steingruppe an der inneren Westwand des Doms in Regensburg

Das Heilige Grab im Freiburger Münster

Die Berufung des heiligen Severus zum Bischof. Steinrelief am Sarkophag des Heiligen. Erfurt, Severikirche

Tympanon am Südportal der Liebfrauenkirche in Rottweil

Figuren am Altar der Marienkapelle des Domes in Halberstadt

Apostel vom Westportal der Liebfrauenkirche in Rottweil
Rottweil, Lorenzkapelle

Apostel vom Westportal der Liebfrauenkirche in Rottweil
Rottweil, Lorenzkapelle

Madonnenbild an einem Bürgerhause
Nürnberg, Weinmarkt

Figuren der Verkündigung
am Nordwestportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd

Der heilige Augustinus
Steinbüste aus dem Chor der Heiligkreuzkirche. Schwäbisch-Gmünd, Museum

Büste eines Apostels aus der Überwasserkirche in Münster. Münster, Landesmuseum

Grabplatte des Bischofs Wolfhart von Rot. Bronze.
Augsburg, Dom

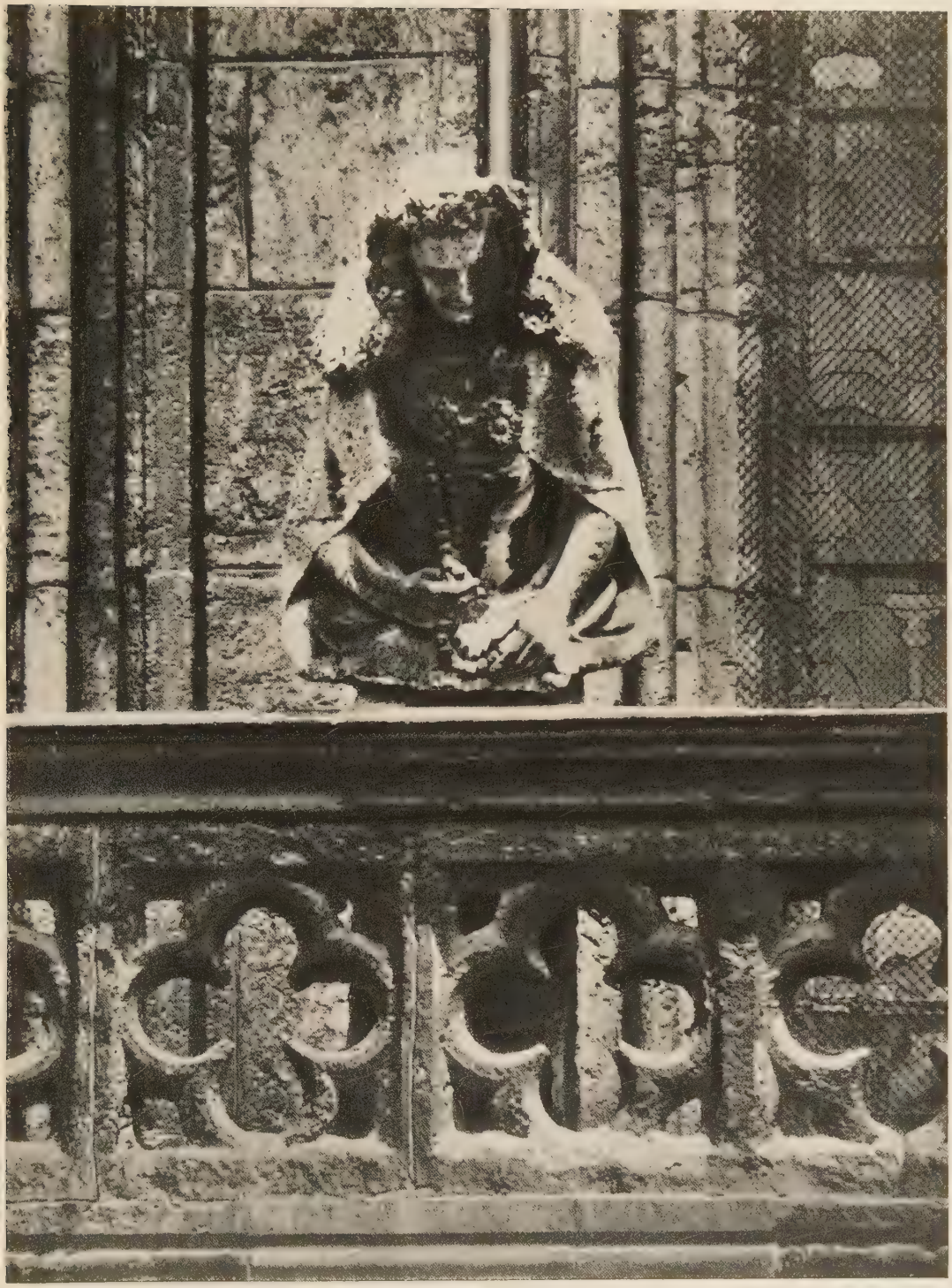
Kopf des Bischofs Friedrich von Hohenlohe an seinem Grabmal im Bamberger Dom

Kopf eines Schergen am Lettner des Domes in Havelberg

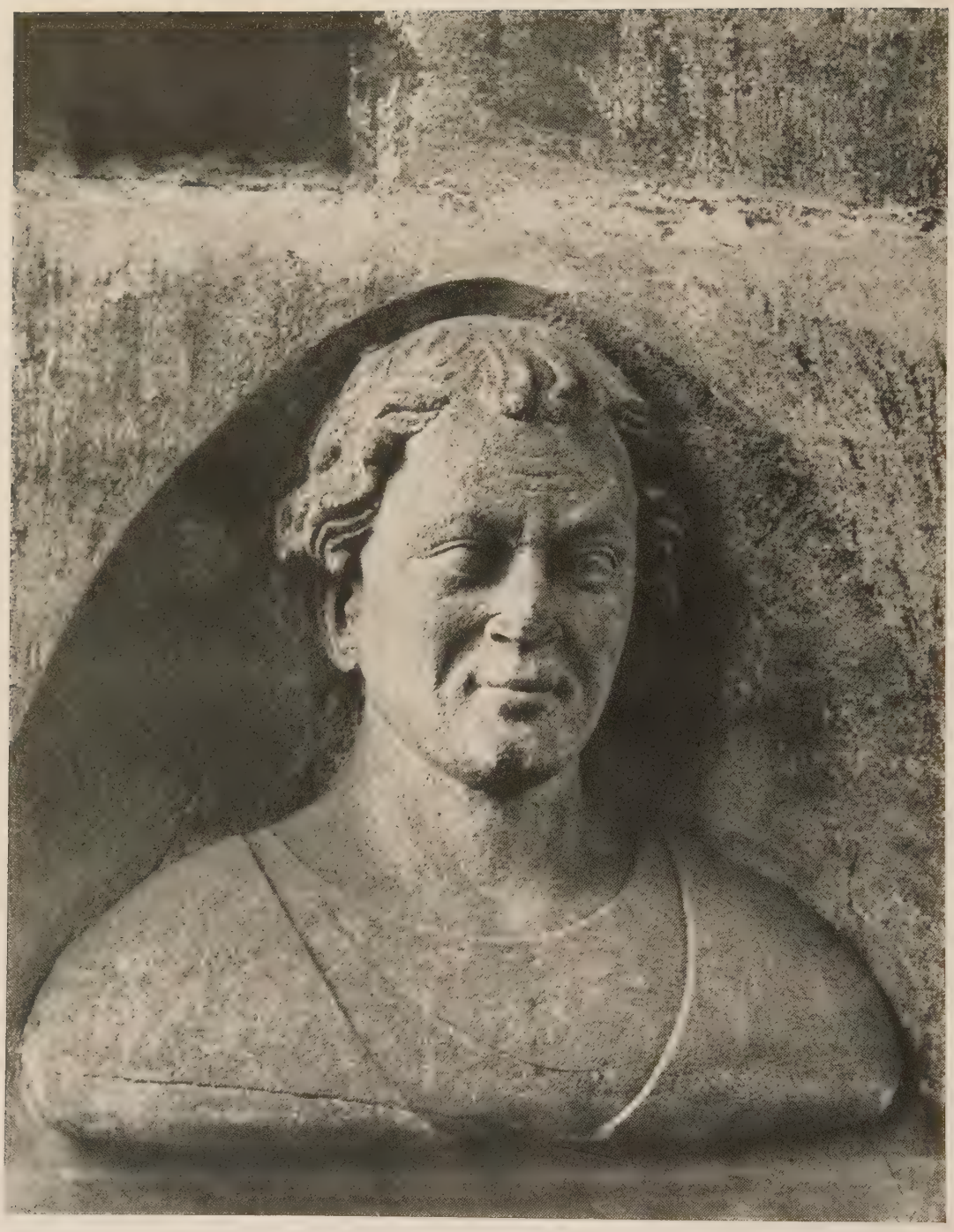
Epitaph des Bischofs Otto von Wolfskehl
Würzburg, Dom

Epitaph des Bischofs Friedrich von Hohenlohe. Bamberg, Dom

Kaiser Karl IV., vom Balkon grüßend
An der Altanbrüstung über dem Hauptportal von St. Marien in Mühlhausen i. S.



Die Gemahlin Kaiser Karls IV.
An der Altanbrüstung über dem Hauptportal von St. Marien in Mühlhausen i. S.



Büste des Andreas Kotlik in der Triforiumsgalerie des Prager Doms

Büste der Anna von Schweidnitz in der Triforiumsgalerie des Prager Doms

Bronzedenkmal des heiligen Georg im Hof des Hradschin in Prag

Grabmal König Ottokars I. im Choreingang des Doms in Prag

Statue des heiligen Petrus am Hauptportal des Doms in Regensburg

Nikolaus von Leyden: Grabplatte Kaiser Friedrichs III. Marmor.
Wien, Apostelchor von St. Stephan

Veit Stoß: Grabplatte König Kasimirs IV. im Dom zu Krakau. Marmor

Epitaph des Ritters Wilhelm von Bopfingen. Stein.
Bopfingen (Württemberg), Pfarrkirche

Grabplatte des Truchsessen Jörg von Waldburg. Bronze.
Waldsee (Württemberg), Stiftskirche

Hans Multscher: Christus als Schmerzensmann
Steinstatue in der Turmvorhalle des Ulmer Münsters

Klagende Frauen. Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Apostelfigur. Terrakotta. Nürnberg, Germanisches Museum

Apostelfigur. Terrakotta. Nürnberg, Germanisches Museum

Die Anbetung der Könige. Tympanon am Südostportal der Liebfrauenkirche in Frankfurt a. M.

Die Beweinung Christi. Terrakotta. Limburg a. d. L., Diözesanmuseum

Madonna im Rosenkranz. Kalkstein, bemalt.
Danzig, Marienkirche

Madonna aus Kloster Seeon. Holz, bemalt. München, Bayerisches Nationalmuseum

Maria mit Engeln. Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jakob Kaschauer: Madonna vom Hochaltar des Doms in Freising
Holz. München, Bayerisches Nationalmuseum

Madonna aus Dangolsheim, Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Hans Leinberger: Madonna. Holz. Landshut, St. Martin

Veit Stoß: Mittelschrein des Marienaltars. Krakau, Marienkirche

Veit Stoß: Der Englische Gruß. Nürnberg, St. Lorenz

Tilman Riemenschneider: Madonna. Stein. Würzburg, Neumünster

Michael Pacher: Die Krönung Mariä
Am Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Wolfgang bei Salzburg

Anton Pilgram: Selbstbildnis an der Kanzel von St. Stephan in Wien. Stein

Jörg Syrlin: Büste des Ptolemäus am Chorgestühl des Ulmer Münsters. Holz

Giovanni Pisano: Kanzel von Sant' Andrea in Pistoia. Marmor

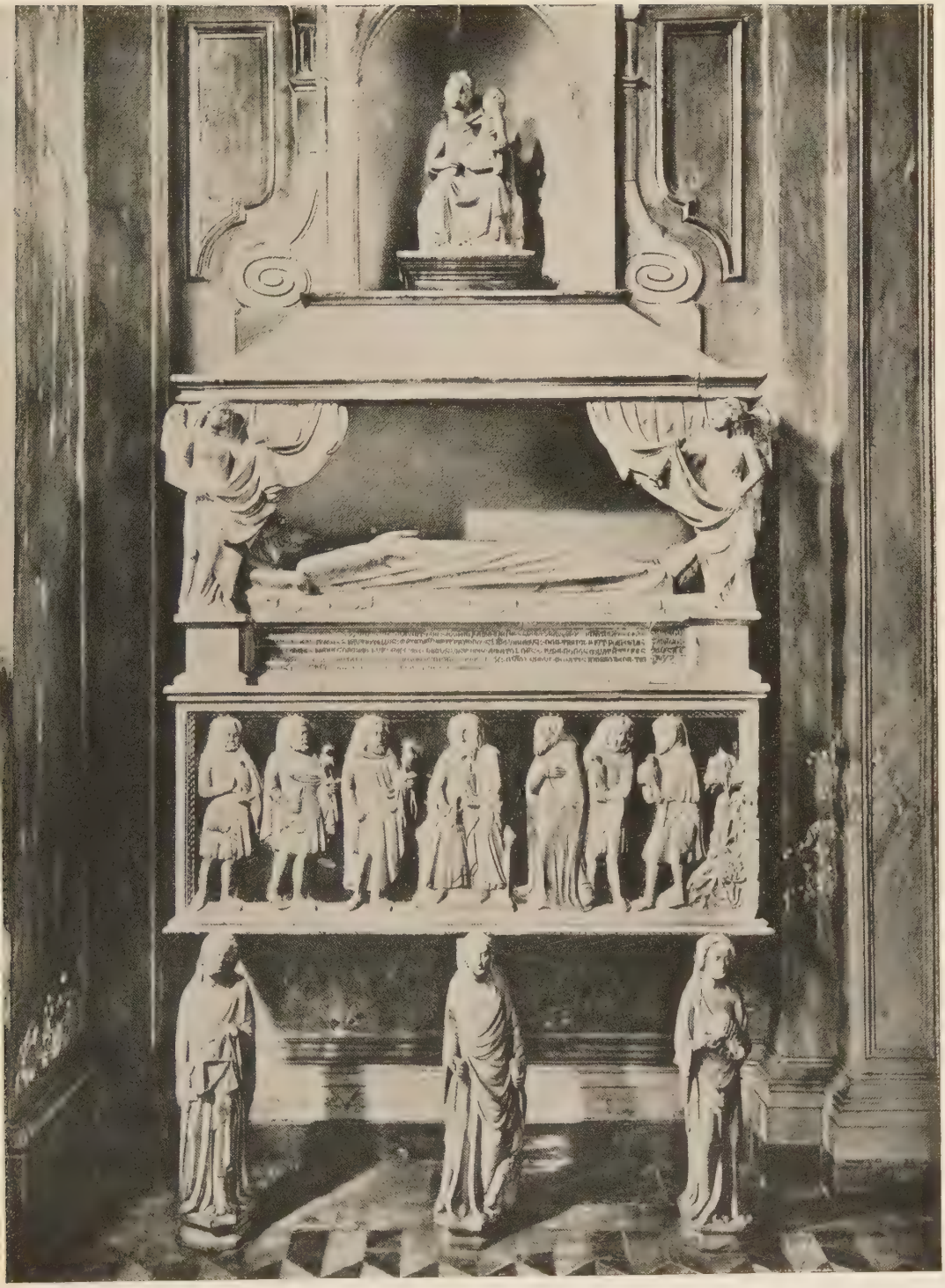
Giovanni Pisano: Madonna. Marmorstatuette im Dom zu Prato (Toskana)

Giovanni di Balduccio da Pisa: Sockelfiguren am Grabmal des heiligen Petrus Martyr. Marmor.
Mailand, Sant' Eustorgio

Giovanni Pisano: Die Geburt Christi. Marmorrelief an der Kanzel von Sant' Andrea in Pistoia

Giovanni Pisano: Die Kreuzigung Christi. Marmorrelief an der Kanzel von Sant' Andrea in Pistoia

Grabmal der Ecuba von Cypern. Assisi, Unterkirche von San Francesco



Grabmal des Fürsten Giacomo de Balzo. Neapel, Santa Chiara

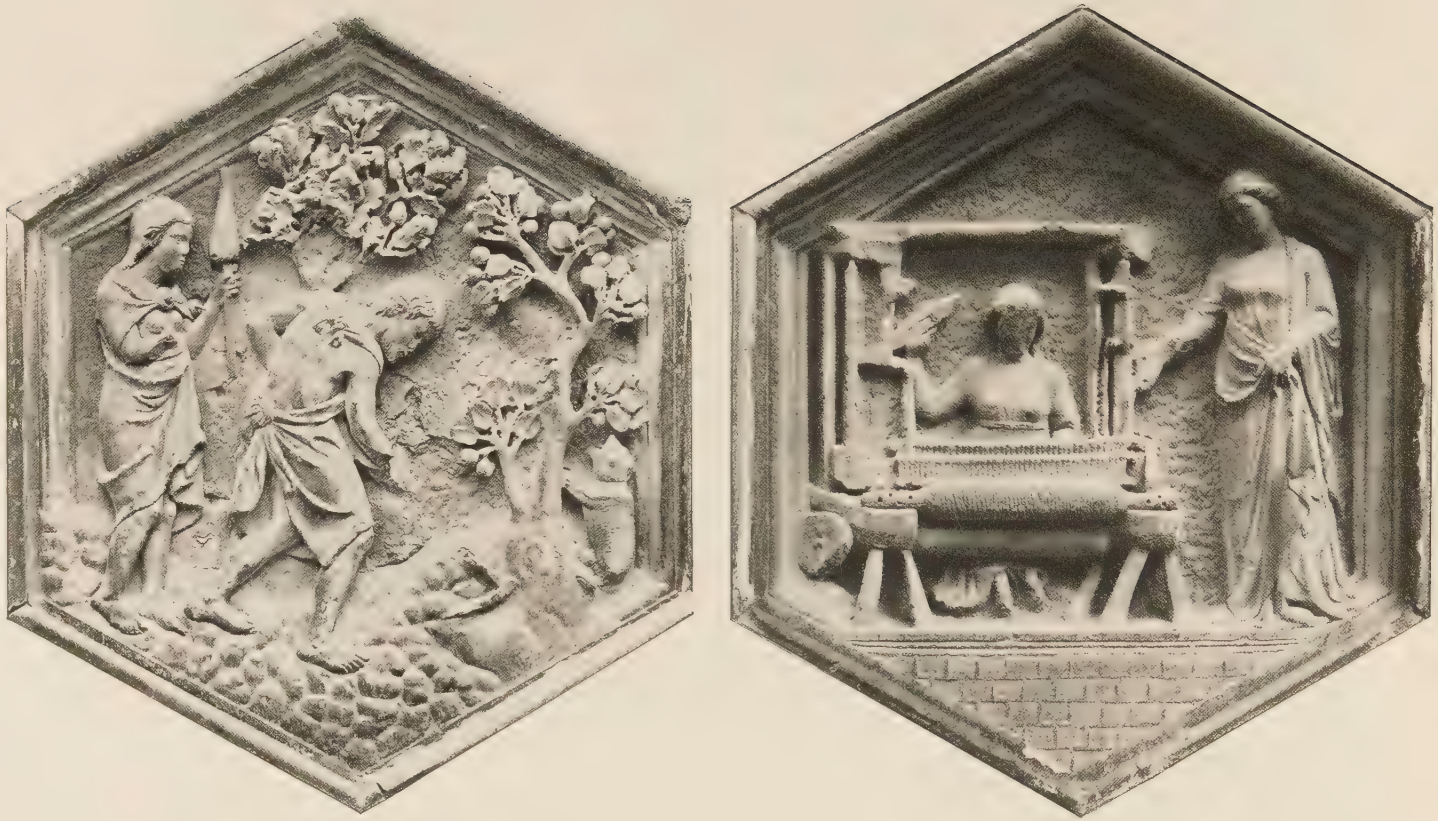
Arnolfo di Cambio: Madonna am Grabmal des Kardinals Wilhelm de Braye
Orvieto, San Domenico

Giovanni di Agostino: Madonna mit Engeln. Siena, San Bernardino

Das jüngste Gericht. Pfeilerrelief an der Fassade des Doms in Orvieto

Pfeilerreliefs an der Fassade des Doms in Orvieto

Andrea di Jacopo d' Ognabene: Verkündigung und Heimsuchung



Giotto di Bondone: Jagd und Weberei. Reliefs am Campanile des Doms in Florenz

Andrea Pisano: Mariä Heimsuchung
Relief an der Erztür des Baptisteriums in Florenz

Andrea Pisano: Salome und Herodias
Relief an der Erztür des Baptisteriums in Florenz

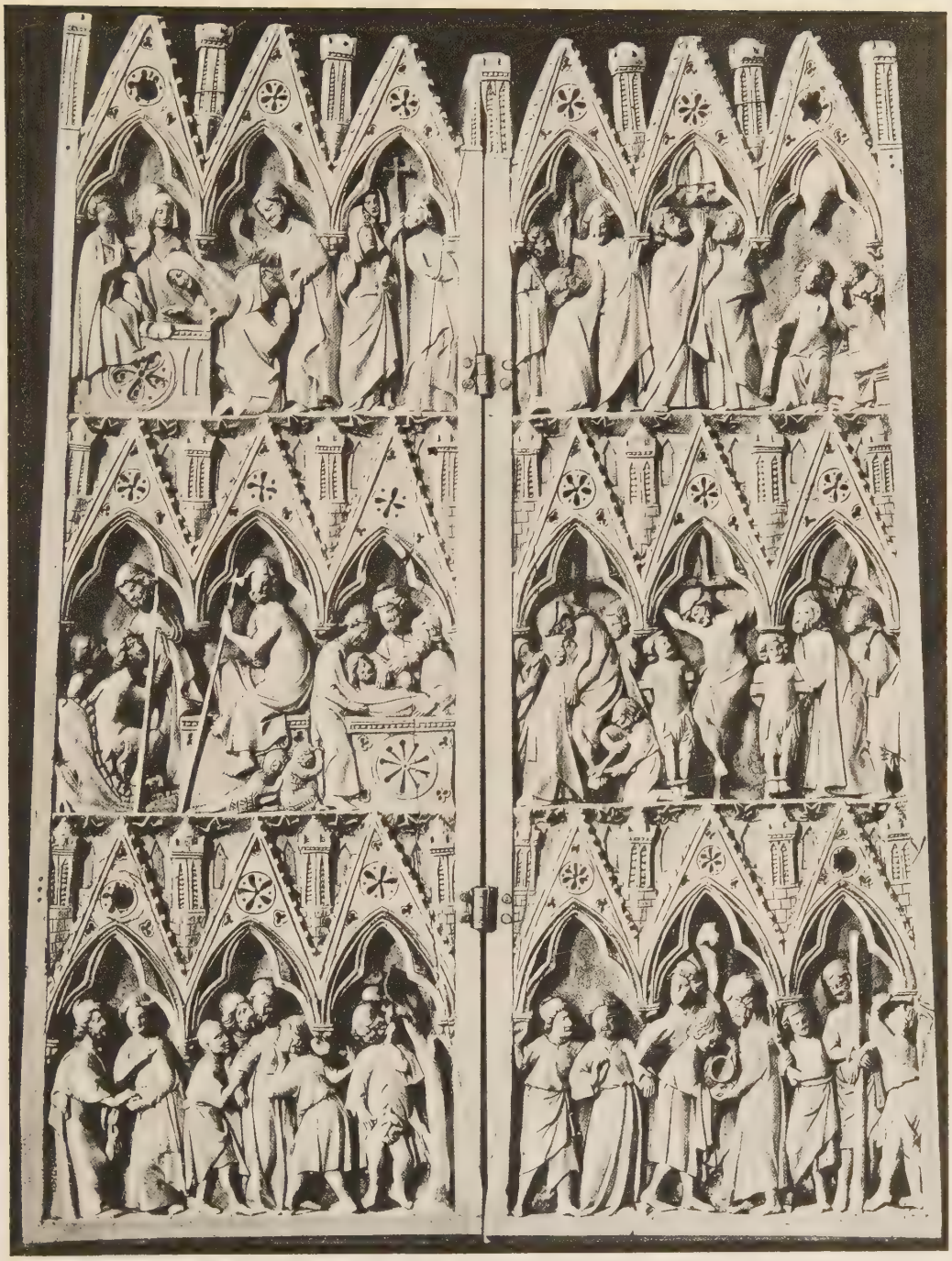
Andrea Orcagna: Mariä Himmelfahrt
Relief auf der Rückseite des Tabernakels in Or San Michele zu Florenz

Nino Pisano: Stillende Madonna. Stein. Pisa, Santa Maria della Spina

Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne: Hochaltar von San Francesco in Bologna
Marmor

Schule des Nino Pisano: Verkündigungsmadonna
Holz. Paris, Louvre

DIE WERKKUNST



Elfenbeinernes Diptychon aus dem Schatz der Kathedrale in Soissons
London, Victoria and Albert Museum

Kreuzabnahme. Elfenbeingruppe. Paris, Louvre

Kurvatur eines Bischofsstabes. Elfenbein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Elfenbeinreliefs, mit Spielszenen. Paris, Louvre.

Die Krönung Mariä. Elfenbeingruppe. Paris, Louvre

Deckel eines Elfenbeinkastens mit Minneszenen. Köln, St. Ursula

Silberner Buchdeckel aus St. Blasien im Schwarzwald
St. Paul (Kärnten), Benediktinerabtei

Silbernes Kapellenreliquiar. Aachen, Münsterschatz

Madonna der Johanna d'Evreux
Silber und Schmelzarbeit. Paris, Louvre

Kreuzbaum-Reliquiar. Treibarbeit.
Lucignano (Toskana), San Francesco

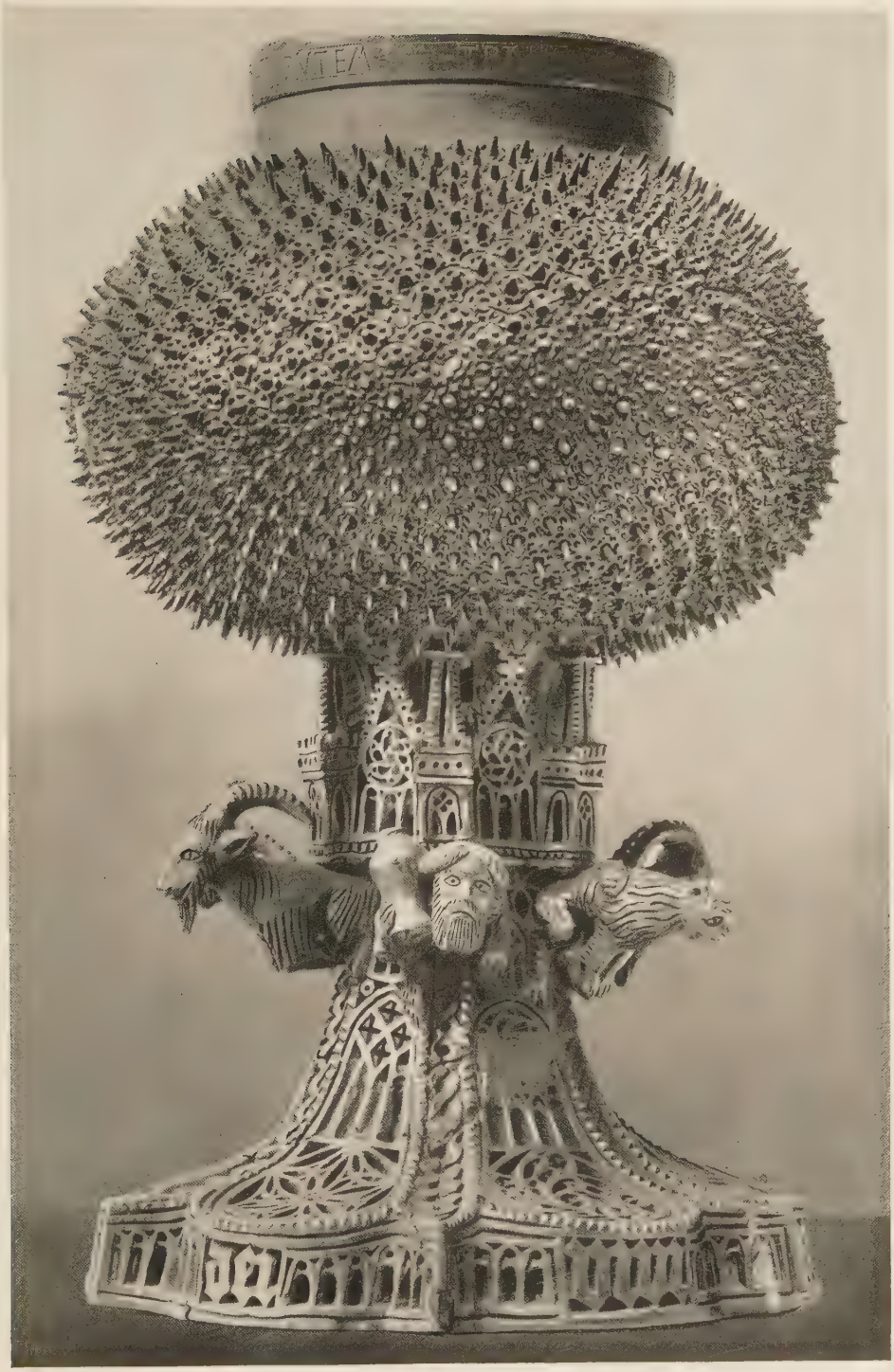
Kreuzigungsgruppe, früher im Baseler Domschatz. Treibarbeit.
Berlin, Schloßmuseum

Das „goldene Rössel". Treibarbeit. Altötting (Oberbayern), Stiftskirche

Silberkanne mit Tiefschnittschmelz. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum

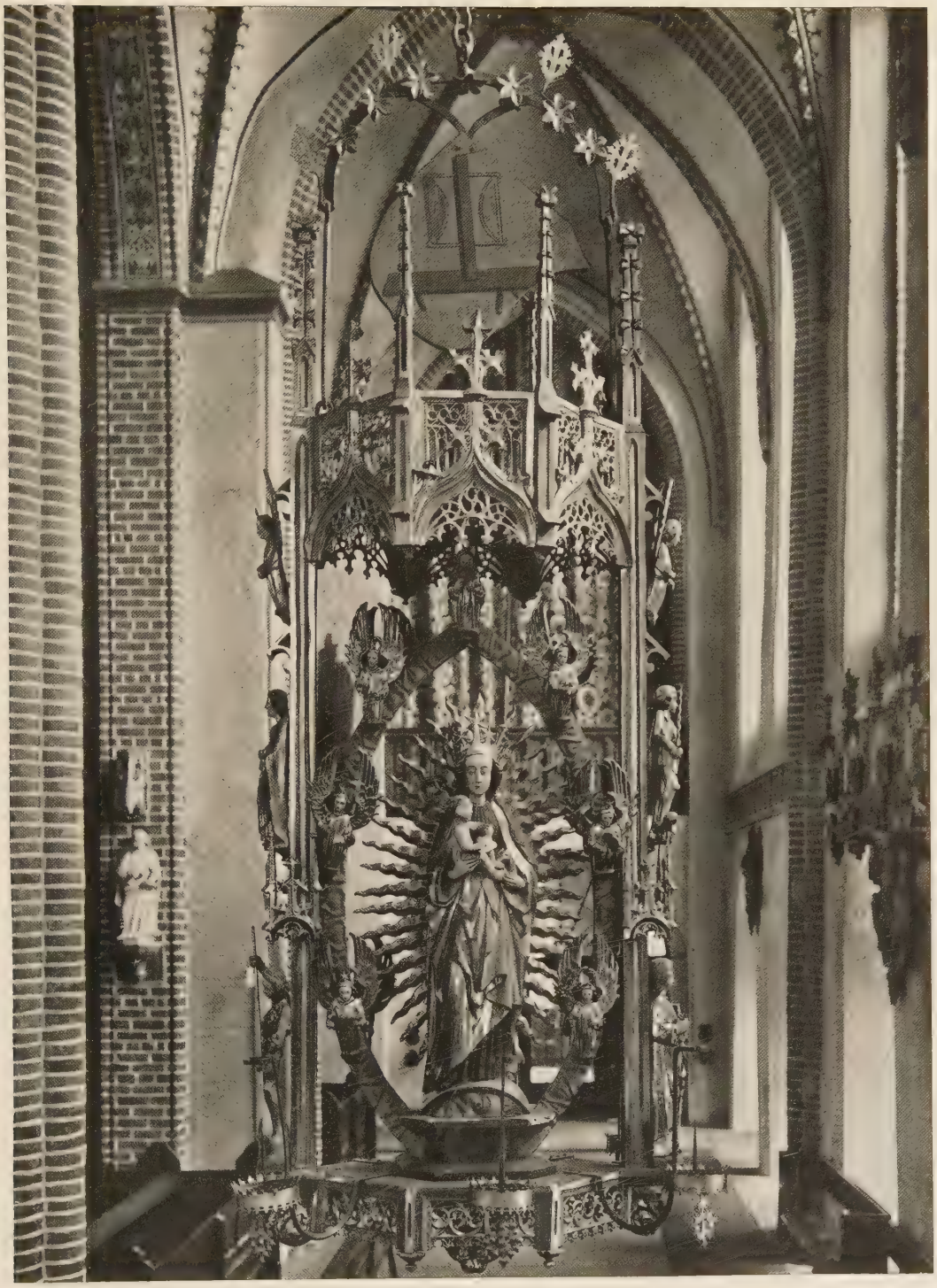
Silberner Schmelzbecher. Wien, Kunsthistorisches Museum

Der „Corvinuspokal". Silber mit Filigranschmelz.
Wiener-Neustadt, Stadtmuseum



Dreihausener Steinzeugpokal. Kopenhagen, Nationalmuseet

Grabplatte des Bischofs Heinrich von Bockholt. Bronze.
Lübeck, Dom

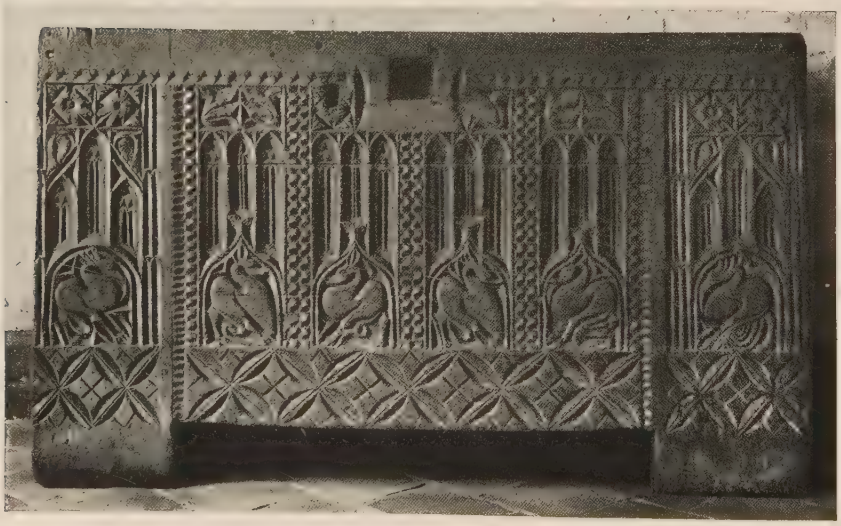


Marienkronleuchter. Holz und Schmiedeeisen. Lüneburg, Johanniskirche

Holztruhe mit Schmiedeeisenbeschlag. Paris, Musée des Arts Décoratifs

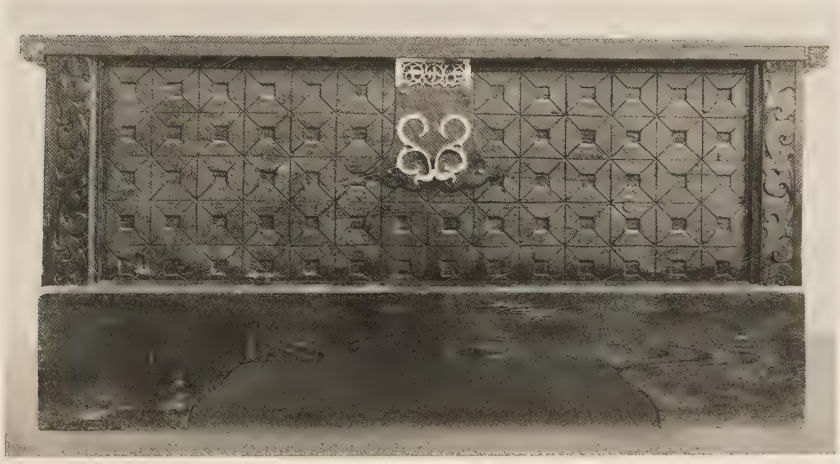
Balkendecke und Hängeleuchter im Fürstensaal des Rathauses von Lüneburg

Eichener Paramentenschrank mit zwei faltbaren Türen
Brandenburg, Dom



Lüneburger Eichentruhe
Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte

Sakristeischrank aus Kloster Neustift bei Brixen
Burg Kreuzenstein bei Wien



Zirbelholztruhe aus Brixen. Bern, Historisches Museum

Baseler Lederkassette mit Treibarbeit. Berlin, Schloßmuseum

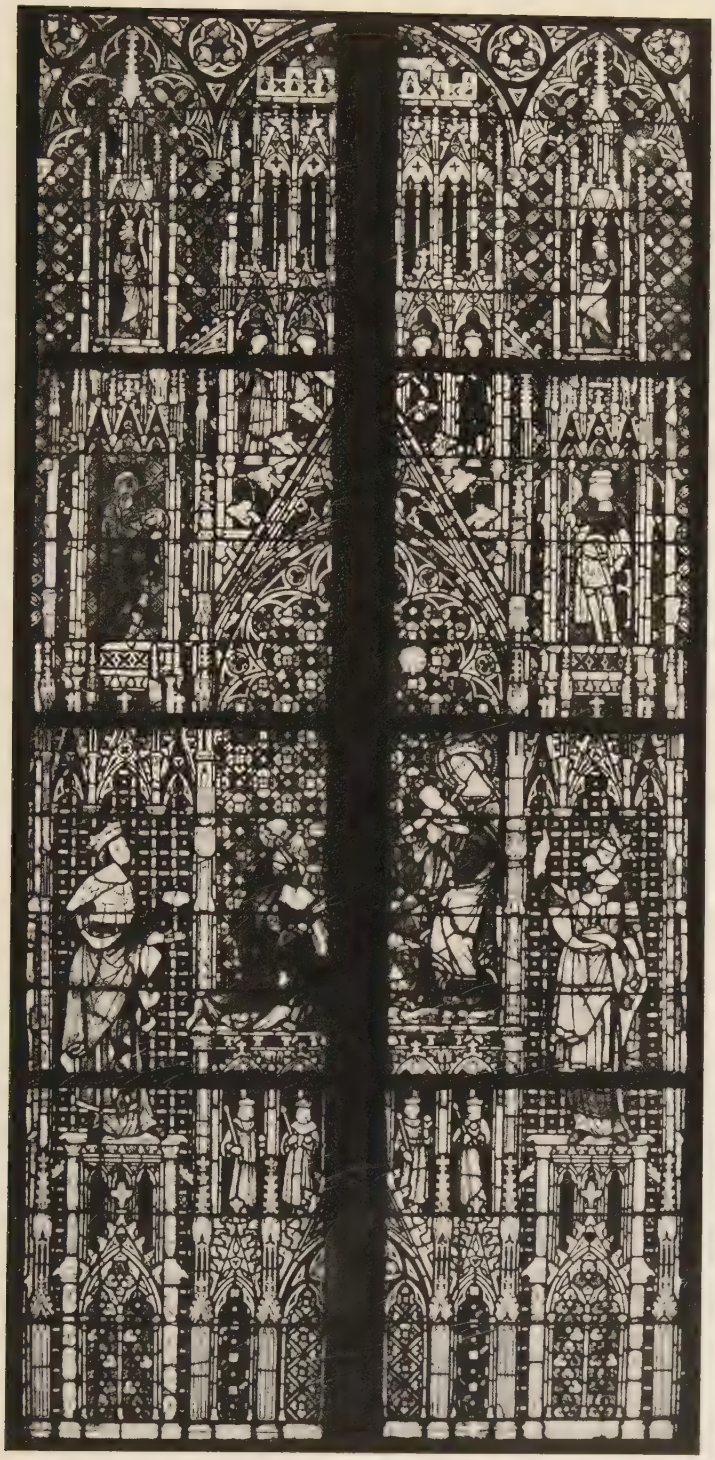
Bronzenes Aquamanile. Paris, Louvre

Spanischer Glaskrug. London, Victoria and Albert Museum

Glasscheibe mit Maria und Aposteln in der Kathedrale von Poitiers

Glasscheibe mit Aposteln in der Kathedrale von Poitiers

Die Heiligen Thomas und Johannes
Teil eines Fensters in der Stephanskapelle des Kölner Doms



Dreikönigsfenster im Kölner Dom

Fenster Karls des Bösen in der Kathedrale von Evreux

Johannesfenster in der Stiftskirche zu Niederhaslach

Ausschnitt aus dem Franziskusfenster in der Klosterkirche zu Königsfelden

Die Auferstehung Christi. Fenster aus der Minoritenkirche in Regensburg.
München, Bayerisches Nationalmuseum

Teil eines Fensters der Eligiuskapelle von St. Stephan in Wien
Wien, Historisches Museum

Glasgemälde im südlichen Seitenschiff des Freiburger Münsters

Der Engel gießt die Schale des Zorns aus. Gobelin aus der Apokalypsenfolge in der Kathedrale von Angers

Christi Darstellung im Tempel. Pariser Gobelin. Brüssel, Musée du Cinquantenaire

Liebesszene. Gobelin aus Arras. Paris, Louvre

Szenen aus der Geschichte Alexanders. Gobelin aus Tournai. Rom, Palazzo Doria

Salomo und die Königin von Saba. Brüsseler Gobelin. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Dame und Kavaliere. Gobelin aus Arras (Fragment). New York, Metropolitan Museum

Die Krönung Mariä. Brüsseler Gobelin. Paris, Louvre

Die Dame mit dem Einhorn Gobelin aus Schloß Boussac. Paris, Musée de Cluny

Spiel- und Minneszenen. Ausschnitt aus einem südostdeutschen Wirkteppich. Nürnberg, Germanisches Museum

David, Petrus und Thomas. Ausschnitt aus einem Nürnberger Wirkteppich. Berlin, Schloßmuseum

Baseler Rückenlaken mit Fabeltieren. Zürich, Landesmuseum

Die Auferstehung Christi. Altarvorhang aus Kloster Bremgarten. Basel, Historisches Museum

Fragment eines Baseler Minneteppichs. Berlin, Schloßmuseum

Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung. Altarvorhang aus Königsfelden (Ausschnitt). Bern, Historisches Museum

Altarvorhang mit Szenen aus der Magdalenen-Legende. Weißstickerei. Wernigerode, Museum

Chormantel aus Kloster Syon bei London. London, Victoria and Albert Museum

Kasel aus italienischer Seide. Halberstadt, Dom

Kasel vom Ornat des Goldenen Vlieses. Wien, Schatzkammer

DIE MALEREI

Jephta begegnet seiner Tochter
Miniatur im Psalter Ludwigs des Heiligen. Paris, Bibliothèque Nationale

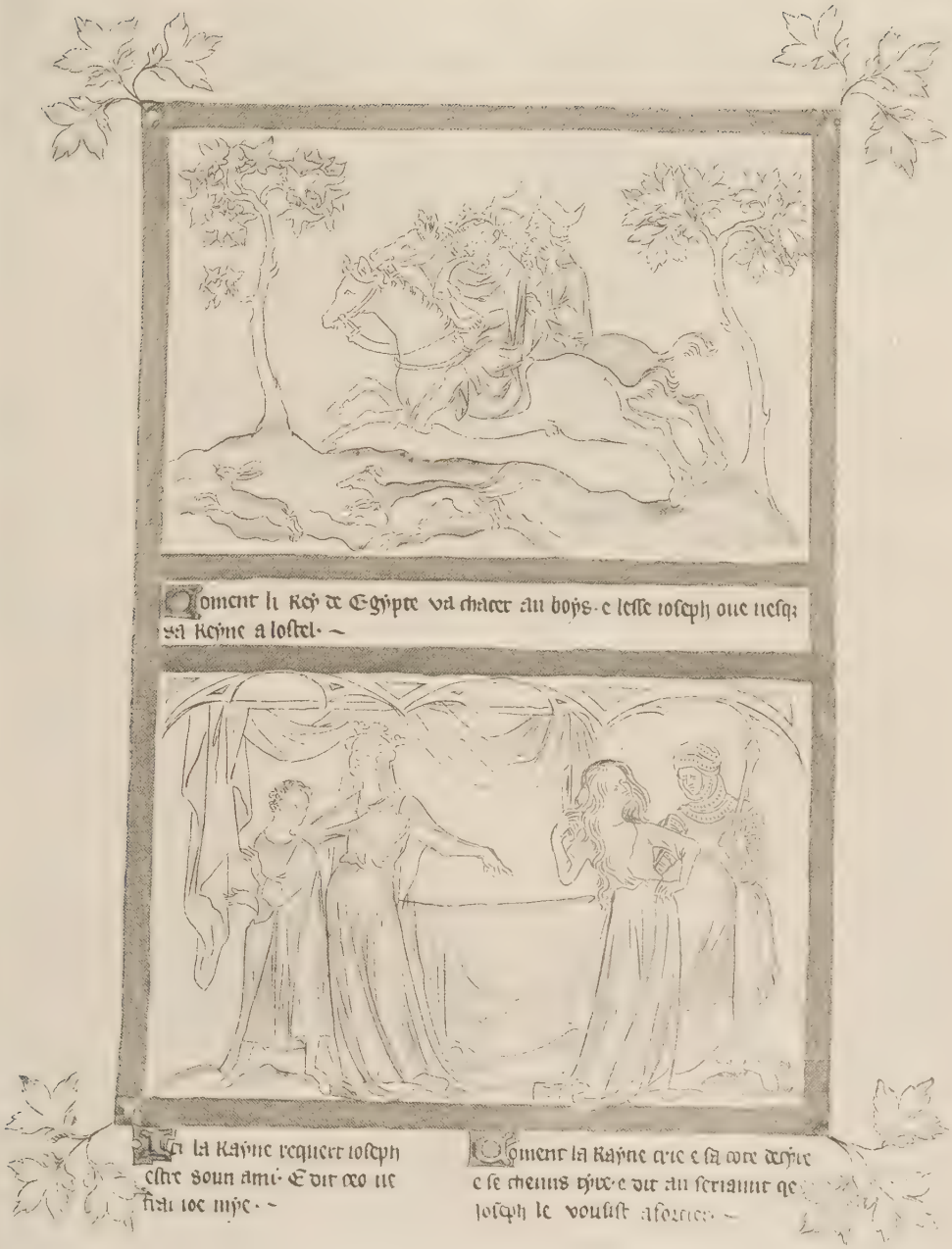
Freundschaft und Feindschaft. Miniatur in der „Somme le Roi".
London, British Museum

Szenen aus der Geschichte Davids. Miniatur im Brevier Philipps des Schönen. Paris, Bibliothèque Nationale

Szenen aus dem Leben Christi. Miniatur im Psalter des Robert de Lisle.
London, British Museum

Thronende Madonna. Miniatur im Psalter des Robert de Lisle.
London, British Museum

Die Anbetung der Könige. Miniatur in einem Psalter aus Reims.
London, British Museum



Der König von Ägypten auf der Jagd — Joseph und die Frau des Potiphar
Miniaturen in Queen Mary's Psalter. London, British Museum

Die Anbetung der Könige. Miniatur im Missale des Laurentius von Antwerpen. Haag, Museum Meermanno-Westreenianum

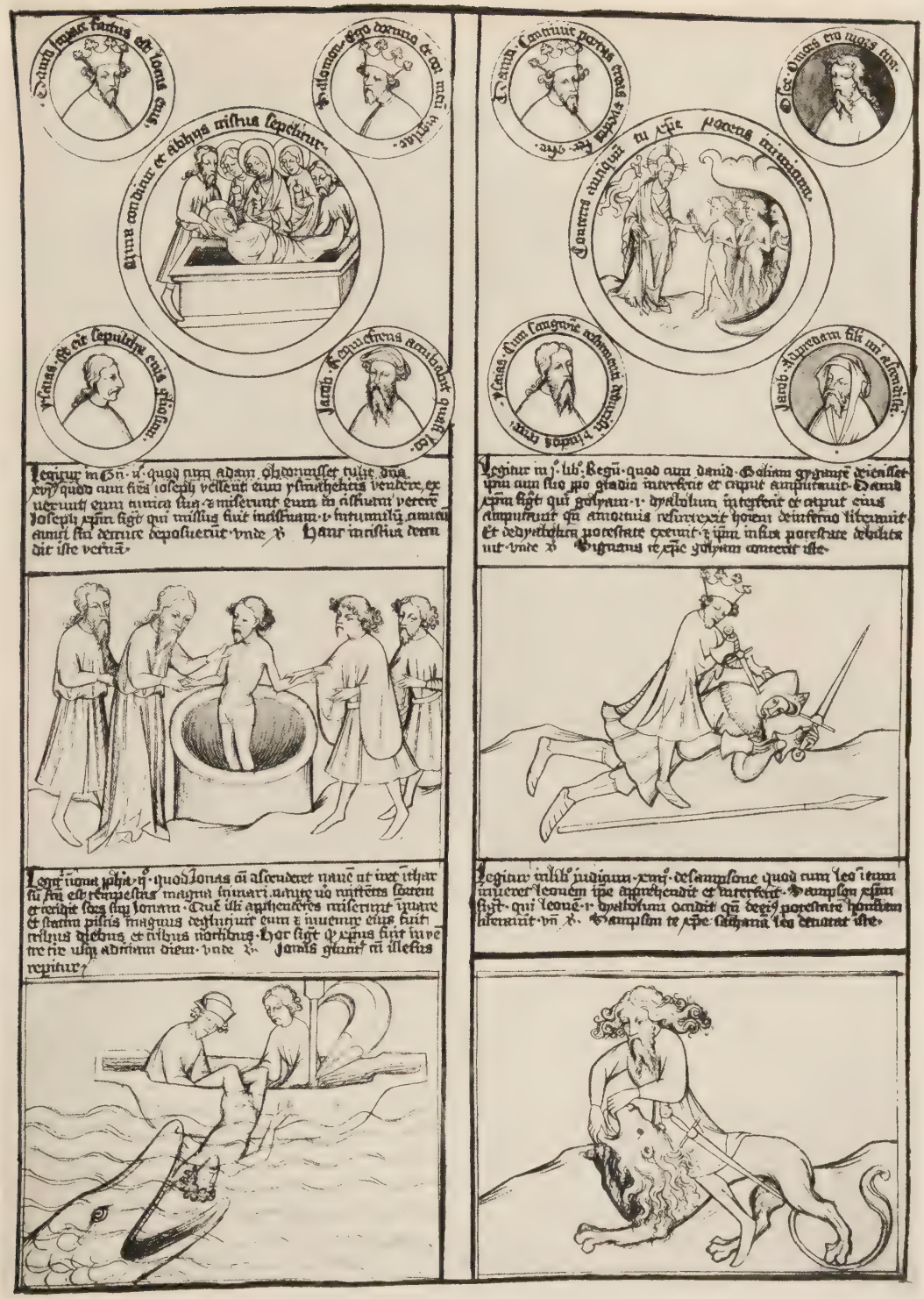
Monatsbild des Mai mit Ansicht der Stadt Rion
Miniatur in den „Très-Riches Heures du Duc de Berry". Chantilly, Musée Condé

Monatsbild des Juli mit Ansicht des Schlosses in Poitiers
Miniatur in den „Très-Riches Heures". Chantilly, Musée Condé

André Beauneveu: Madonna
Miniatur in einem Stundenbuch des Herzogs von Berry. Brüssel, Bibliothek

Die Madonna mit den heiligen Jungfrauen
Miniatur aus dem 1904 verbrannten Turiner Stundenbuch

Bildseite in einer Armenbibel. Wien, Nationalbibliothek



Bildseite in einer Armenbibel aus Kloster Metten. München, Staatsbibliothek

Christi Darstellung im Tempel
Miniatur in der „Laus Mariae". Prag, Nationalmuseum

David tanzt vor der Bundeslade. Miniatur in der
Bibel König Wenzels. Wien, Nationalbibliothek

Duccio di Buoninsegna: Die drei Marien am Grabe Christi. Siena, Dom-Museum

Giotto di Bondone: Joachim bei den Hirten. Fresko. Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Mariä Hochzeitszug. Fresko. Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Die Auferweckung des Lazarus. Fresko. Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Noli me tangere. Fresko. Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Allegorie der Gerechtigkeit. Fresko.
Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Maria. Ausschnitt aus dem Weltgerichts-Fresko
Padua, Madonna dell' Arena

Giotto di Bondone: Die Madonna aus Ognissanti. Florenz, Uffizien

Giotto di Bondone (?): Die Predigt des heiligen Franz vor Papst Honorius III. Fresko. Assisi, Oberkirche von San Francesco

Giotto di Bondone: Das Gastmahl des Herodes. Fresko.
Florenz, Santa Croce, Cappella Peruzzi

Giotto di Bondone: Die Erscheinung des heiligen Franz in Arles. Fresko.
Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi

Taddeo Gaddi: Der Tempelgang Mariä. Fresko. Florenz, Santa Croce

Bernardo Daddi: Die Krönung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nardo di Cione: Maiestas. Fresko. Florenz, Santa Maria Novella

Nardo di Cione: Ausschnitt aus dem Weltgerichts-Fresko. Florenz, Santa Maria Novella

Andrea Orcagna: Maiestas Christi. Altaraufsatz. Florenz, Santa Maria Novella

Pietro Lorenzetti: Madonna mit Heiligen. Fresko. Assisi, Unterkirche von San Francesco

Andrea da Firenze: Verherrlichung des Dominikanerordens. Fresko. Florenz, Santa Maria Novella

Antonio Veneziano: Das Weinwunder des heiligen Rainer. Fresko. Pisa, Campo Santo

Simone Martini: Der Feldherr Guidoriccio. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico

Simone Martini und Lippo Memmi: Die Verkündigung. Mittelbild eines Altars
Florenz, Uffizien

Simone Martini: Maiestas. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico

Lippo Memmi: Mater misericordiae. Orvieto, Dom

Andrea Vanni: Die heilige Katharina von Siena. Fresko.
Siena, San Domenico

Ambrogio Lorenzetti: „Das gute Regiment." Fresko. Siena, Palazzo Pubblico

Höfisches Leben. Ausschnitt aus dem Fresko „Der Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa

Der Triumph des Todes. (Linke Hälfte.) Fresko im Campo Santo zu Pisa

Der Triumph des Todes. (Rechte Hälfte.) Fresko im Campo Santo zu Pisa

Masaccio: Das Schneewunder des Papstes Liberius
Neapel, Nationalmuseum

Francesco da Volterra: Zwiegespräch Gottes mit Satan
Ausschnitt aus dem Hiobs-Fresko im Campo Santo zu Pisa

Hubert und Jan van Eyck: Der thronende Christus
Vom Genter Altar. Gent, St. Bavo

Hubert und Jan van Eyck. Der Genter Altar. Gent, St. Bavo

Hubert und Jan van Eyck: Adam und Eva
Vom Genter Altar. Gent, St. Bavo

Hubert und Jan van Eyck: Die gerechten Richter und die Streiter Christi
Vom Genter Altar. Gent, St. Bavo

Hubert und Jan van Eyck: Die heiligen Einsiedler und Pilger
Vom Genter Altar. Gent, St. Bavo

Jan van Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Louvre

Jan van Eyck: Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Gattin
London, National Gallery

Jan van Eyck: Die Madonna des Kanonikus van der Paele. Brügge, Musée Communal

Jan van Eyck: Die Madonna von Lucca. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Jan van Eyck: Die Gattin des Künstlers. Brügge, Musée Communal

Rogier van der Weyden: Der Johannes-Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum

Rogier van der Weyden: Die Kreuzabnahme. Gemäldesammlung im Kloster Escorial

Rogier van der Weyden: Christi Darstellung im Tempel
Rechter Flügel des Dreikönigsaltars. München, Alte Pinakothek

Rogier van der Weyden: Die Verkündigung
Linker Flügel des Dreikönigsaltars. München, Alte Pinakothek

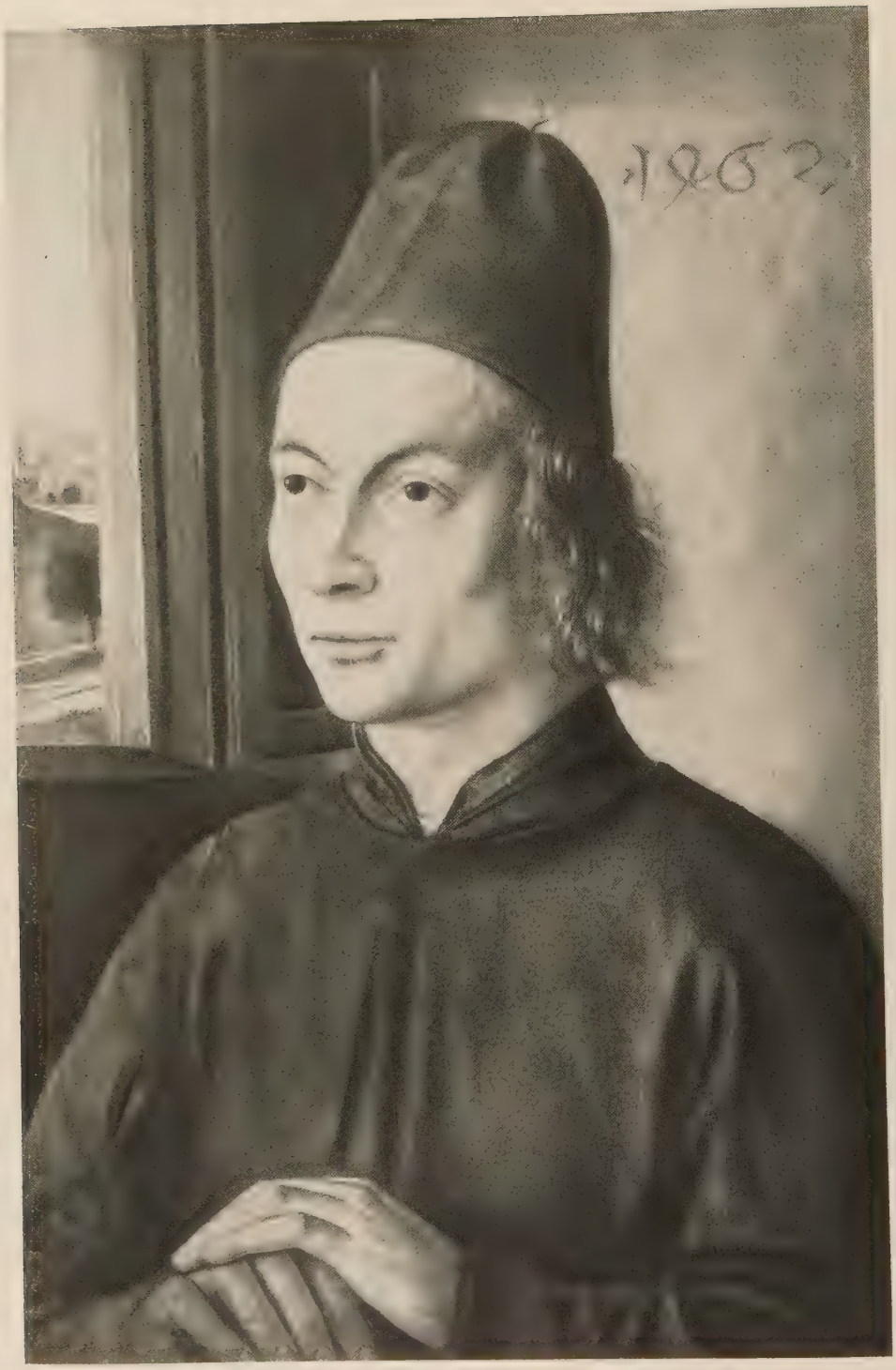
Rogier van der Weyden: Die Madonna unter dem Zelte
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Meister von Flémalle: Die heilige Veronika — Maria mit dem Kinde
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Meister von Flémalle: Maria mit dem Kinde. London, National Gallery

Dierk Bouts: Das Gottesurteil. Brüssel, Musée Royal

Dierk Bouts: Das Abendmahl. Löwen, St. Peter



Dierk Bouts: Bildnis eines Mannes. London, National Gallery

Aelbert van Ouwater: Die Auferweckung des Lazarus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Hugo van der Goes: Die Anbetung der Hirten. Mittelbild des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien

Hugo van der Goes: Stifter mit Heiligen. Flügelbilder des Portinari-Altars.
Florenz, Uffizien

Hugo van der Goes: Der Sündenfall. Wien, Kunsthistorisches Museum

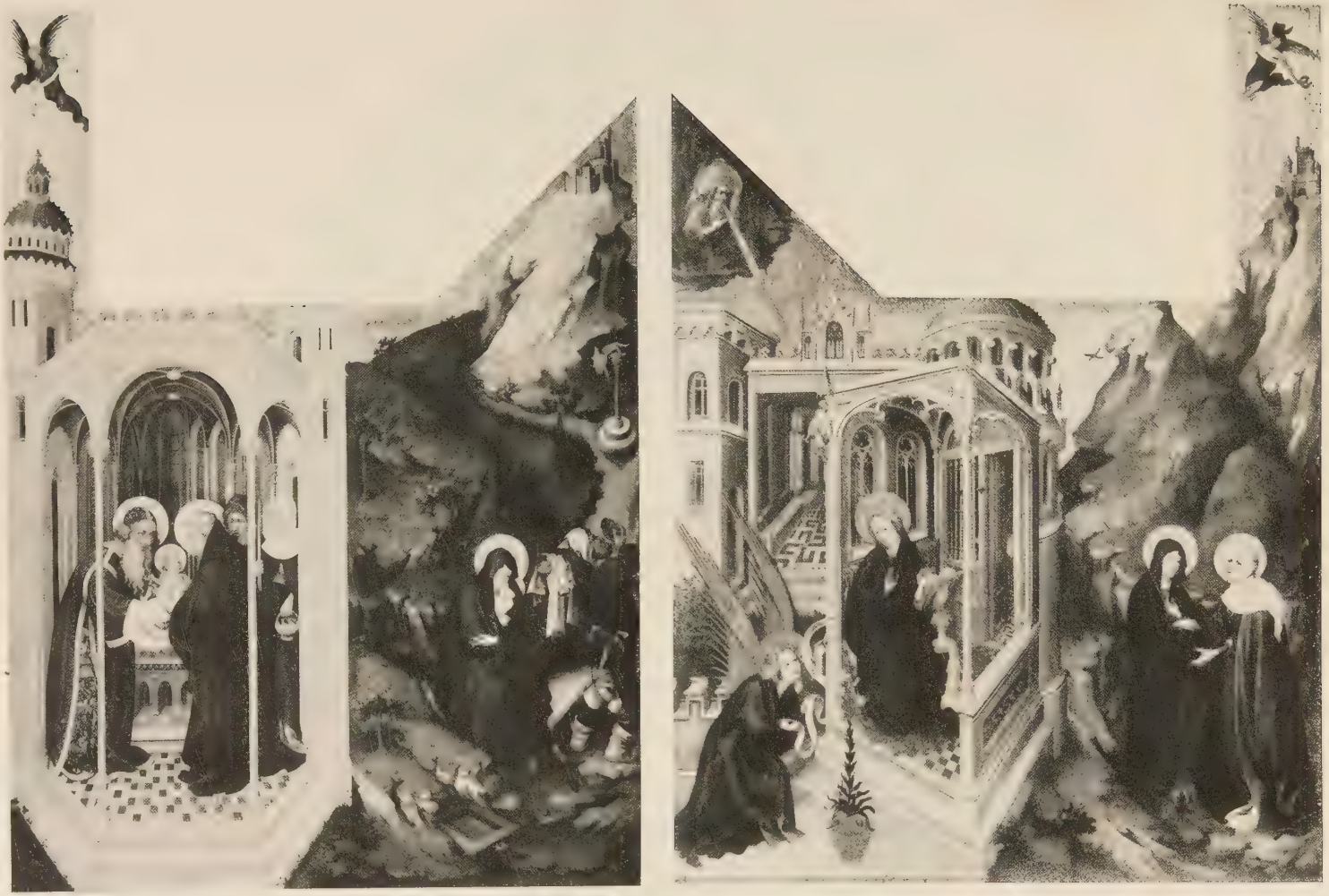
Hugo van der Goes: Die Beweinung Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum

Hugo van der Goes: Der Tod Mariä. Brügge, Musée Communal

Hans Memling: Madonna mit Heiligen. Chatsworth, Devonshire-Sammlung

Hans Memling: Der Johannes-Altar. Brügge, Hôpital Saint-Jean

Christi Verrat, Geißelung und Kreuztragung. Ausschnitt aus dem „Parement de Narbonne". Paris, Louvre



Melchior Broederlam: Zwei Altarflügel aus der Chartreuse de Champmol in Dijon. Dijon, Musée Municipal

Jean Malouel: Pietà. Paris, Louvre

Französischer Meister: Die Krönung Mariä
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Enguerrand Charonton: Der Triumph Mariä. Villeneuve-lès-Avignon, Museum

Schule von Avignon: Pietà. Paris, Louvre

Jean Fouquet: Estienne Chevalier mit dem heiligen Stephan
Linker Flügel des Diptychons von Melun. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jean Fouquet: Madonna mit Engeln
Rechter Flügel des Diptychons von Melun. Antwerpen, Musée Royal

Französischer Meister: Kinderbildnis. Paris, Louvre

Böhmischer Meister: Votivbild des Očko von Vlašim. Prag, Gemäldegalerie

Meister der Donau-Schule: Die Krönung Mariä. Klosterneuburg, Stiftsmuseum

Der Paehler Altar. München, Bayerisches Nationalmuseum

Der Imhof-Altar. Nürnberg, St. Lorenz

Szenen aus der Kindheit Christi, vom Klaren-Altar. Köln, Dom

Christus am Kreuz. München, Bayerisches Nationalmuseum

Konrad von Soest: Altar in der Pfarrkirche von Niederwildungen (Waldeck)

Meister Bertram von Minden: Flügel des Grabower Petri-Altars. Hamburg, Kunsthalle

Meister Bertram von Minden: Flügel des Grabower Petri-Altars. Hamburg, Kunsthalle

Mittelrheinischer Meister: Paradiesgarten. Frankfurt a. M., Historisches Museum

Mittelrheinischer Meister: Mittelbild des Ortenberger Altars. Darmstadt, Landesmuseum

Konrad Witz: Die Verkündigung. Nürnberg, Germanisches Museum

Konrad Witz: Der heilige Christophorus. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Konrad Witz: Christus auf dem See Genezareth. Vom Genfer Altar. Genf, Museum

Lucas Moser: Der Magdalenen-Altar. Tiefenbronn (Baden), Stiftskirche

Lucas Moser: Die Meerfahrt. Vom Magdalenen-Altar.
Tiefenbronn (Baden), Stiftskirche

Meister Francke: Die Geburt Christi. Hamburg, Kunsthalle

Meister Francke: Die Grablegung Christi. Hamburg, Kunsthalle

Werkstatt des Hans Multscher: Das Pfingstfest. Vom Wurzacher Altar.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Werkstatt des Hans Multscher: Der Tod Mariä. Vom Sterzinger Altar.
Sterzing, Rathaus

Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Stephan Lochner: Darstellung Christi im Tempel. Darmstadt, Landesmuseum

Stephan Lochner: Die Anbetung der Könige. Mittelbild des Dreikönigsaltars. Köln, Dom

Meister des Marienlebens: Die Geburt Mariä. München, Alte Pinakothek

Kaspar Isenmann: Die Auferstehung Christi. Kolmar, Museum

Hans Pleydenwurff: Die Kreuzigung Christi. München, Alte Pinakothek

Michael Pacher: Die Hochzeit zu Kana
Vom Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Wolfgang bei Salzburg

Michael Pacher: Die Steinigung Christi
Vom Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Wolfgang bei Salzburg

Rueland Frueauf: Christus im Tempel. Großgmain bei Salzburg, Pfarrkirche

Marx Reichlich: Die Geburt Mariä. München, Alte Pinakothek

Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag. Kolmar, St. Martin

Hinrik Funhof: Maria im Ährenkleid. Hamburg, Kunsthalle

Konrad Witz: Maria mit dem Kinde. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett

Martin Schongauer: Maria auf der Rasenbank. Handzeichnung.
Berlin, Kupferstichkabinett

Die heilige Dorothea. Holzschnitt. München, Staatsbibliothek

Maria mit dem Kinde. Holzschnitt. Wolfenbüttel, Landesbibliothek

Martin Schongauer: Die Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich

KATALOG DER ABBILDUNGEN

An grundlegender Literatur, die gleichzeitig eingehende Quellenangaben enthält, sei erwähnt:

MAX DVOŘAK, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München 1918. — PAUL FRANKL, Über die Anfänge der Gotik. Wölfflin-Festschrift, München 1924. — GEORG DEHIO, Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik. Kunstchronik 1900. — ÉMILE MÂLE, L'Art Religieux du XIII^e Siècle. Paris 1923. — ÉMILE MÂLE, L'Art Religieux de la Fin du Moyen-Âge. Paris 1922. — JULIUS VON SCHLOSSER, Die Kunst des Mittelalters. Berlin-Neubabelsberg 1926. — HERMANN SCHMITZ, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921. — WILHELM WORRINGER, Formprobleme der Gotik. München 1912. — WILHELM WORRINGER, Griechentum und Gotik. München 1928. — J. HUIZINGA, Herbst des Mittelalters. München u. Berlin 1928.

DEHIO-BEZOLD, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Band II. Stuttgart 1901. — PAUL FRANKL, Baukunst des Mittelalters (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1926. — GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst, Band II. Leipzig 1921. — ALBERT RENGER-PATZSCH u. WILLY BURMEISTER, Norddeutsche Backsteindome. Berlin 1929. — LEO BRUHNS, Christliche Frühzeit und mittelalterliche Dome. Leipzig 1927. — ANDRÉ MICHEL, Histoire de l'Art, II, III. Paris 1906ff. — ERNST GALL, Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Band I. Leipzig 1925. — CAMILLE MARTIN, L'Art Gothique en France. Paris 1913ff. — R. DE LASTEYRIE et M. AUBERT, L'Architecture Réligieuse en France à l'Époque Gothique. Paris 1929. — FRANCIS BOND, Gothic Architecture in England. London 1905. — KONRAD ESCHER, Englische Kathedralen. Berlin u. München 1929. — MIRA LEROY, Materiales y Documentes de Arte Español. Barcelona 1900ff. — AUGUST L. MAYER, Gotik in Spanien. Leipzig 1928. — A. L. ROMDAHL u. J. ROOSVAL, Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

A. E. BRINCKMANN, Stadtbaukunst (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924. — JOSEPH GANTNER, Grundformen der europäischen Stadt. Wien 1928. — BERNHARD PATZAK, Palast und Villa in Toskana. Leipzig 1912. — O. PIPER, Burgenkunde. München 1912.

153. YOSSELIN (Dép. Morbihan). Straße mit Blick auf die Burg.
Im Vordergrund typische mittelalterliche Fachwerkbauten Nordwestfrankreichs. Die Burg im Hintergrund aus dem 15. Jahrhundert.

154. CAHORS (Dép. Lot). Pont Valentré.
Erbaut 1308—1380. Die mit Türmen bewehrte Brücke in Nordspanien und Oberitalien (Verona, s. Abb. 200) noch in wenigen Beispielen erhalten; in Deutschland ehedem die bedeutendste die steinerne Brücke in Regensburg (12. und 13. Jahrhundert).

155. ALBI (Dép. Tarn). Kathedrale Sainte-Cécile und Befestigungen.
Der Bau der Kathedrale (Grundriß S. 145, System S. 147) 1282 begonnen; jetzige Erscheinung wesentlich 14. Jahrhundert; der Turm 15. Jahrhundert. Die burgenartige Außenerscheinung (ursprünglich an Stelle der Dachbalustrade Zinnen und Gußerker) begegnet in den Einzelheiten auch in Nordspanien. (Vgl. a. Abb. 247.)

156. CARCASSONNE (Dép. Aude). Blick auf die Befestigungen.
Die Stadtbefestigung (Oberstadt) im wesentlichen 13. Jahrhundert (1247ff.) auf älteren Grundlagen; die Befestigungen der Unterstadt 1355—1359; Veränderungen im 15. Jahrhundert. Eingreifende Restaurierung im 19. Jahrhundert unter Viollet-le-Duc, aus dieser Zeit die einheitlichen Mauerzinnen.

157. AVIGNON. Das Schloß der Päpste mit Blick über die Stadt.
1307—1377 Sitz der Päpste. Das Schloß in den Hauptteilen 1356—1364

erbaut; neben der Marienburg in Westpreußen (vgl. Abb. 168) einer der umfänglichsten Schloßbauten der Gotik. Von der Ausstattung der berühmteste Teil der Tour de la Garderobe mit seinen Fresken (Mitte des 14. Jahrhunderts).

158. COCA (Prov. Segovia). Schloß.
13.—14. Jahrhundert. Spanien eigentümlich ist die (maurische) Form der Zinnenkränze über den (im ganzen Burgenbau des Südens reich ausgebildeten) Maschikulis.

159. CONWAY CASTLE (Nord-Wales, am Conway westlich von Chester). Ansicht der Burg.
Unter Eduard I. nach 1284 erbaut, von dem gleichen Meister das benachbarte mächtige Caernarvon Castle. Rechteckanlage mit acht Rundtürmen; diese z. T. im 19. Jahrhundert verändert.

160. GLAMIS CASTLE (Forfarshire, Schottland). Ansicht des Schlosses.
Auf älteren Grundlagen 1578—1621 erbaut. Auf Glamis Castle wurde der Sage nach 1040 König Duncan von Macbeth ermordet. Der Bau charakteristisch für das lange Fortleben der gotischen Bauformen in England.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

Tafel I. LUYNES (Dép. Indre-et-Loire). Schloß.
Anlage des 13.—14. Jahrhunderts; im Aufbau (Fenster, Kamine) vieles spätere Veränderung. Dem französischen Burggrundriß eigentümlich die Rechteckanlage mit den halb in die Mauer einbezogenen hohen Rundtürmen.
Phot. Archives Photographiques, Paris.

161. MORTRÉE (Dép. Orne). Chateau d'O.
Spätgotisches Wasserschloß; charakteristisch die Erker- und Dachformen mit den hohen Giebelfenstern.
Phot. Archives Photographiques, Paris.

162. SAN GIMIGNANO (Toskana). Blick auf die Wehrtürme.
13. und 14. Jahrhundert. Die Ausstattung der Patrizierburgen mit Trutztürmen seit romanischer Zeit im Süden allgemein; z. T. auch in Deutschland (Regensburg) vorkommend.

163. CENTO (bei Ferrara). Burg.
Spätmittelalterliche Anlage. Zinnen und Wehrgänge, die dem Typus der italienischen Burg entsprechen, wie er seit dem 13. Jahrhundert vorkommt, haben nur noch dekorative Bedeutung. Nach Bodo Ebhardt, Die Burgen Italiens.

164. RUNKELSTEIN (bei Bozen). Die Vintlerburg.
15. Jahrhundert; 1884 restauriert. Der blockige geschlossene Umriß bei den Tiroler und Schweizer Burgen des Mittelalters besonders ausgeprägt.

165. ELTZ (an der Mosel). Burg.
13.—16. Jahrhundert. Ausgedehnte Geschlechterburg mit vier Burghäusern. Das Hochragende des Aufbaues für die rheinischen Höhenburgen des späteren Mittelalters charakteristisch.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

166. RUDELSBURG an der Saale.
Der quadratische Bergfried im Kern romanisch (1171 erwähnt), die Reste der Wohnbauten 13.—14. Jahrhundert. Seit 1641 zerstört.

167. VEYNAU bei Euskirchen (Eifel). Wasserburg.
13.—15. Jahrhundert; im 18. Jahrhundert restauriert (Turmhelme). Typus der niederrheinisch-holländischen Wasserschlösser mit Vorburg (im Bilde links), Herrenhaus und Ecktürmen.
Phot. Steinle, Bonn.

168. MARIENBURG. Deutschordensschloß, Ansicht von der Nogatseite.
Das Hochschloß (rechts) seit 1280 im Bau, letzte Ausgestaltung 1351—1382. Die Hochmeisterwohnung unten (links) an der Nogat; sie enthält die Remter und den Festsaal. Als Gesamtdisposition die gewaltigste gotische Schloßanlage in Mitteleuropa. (Vgl. a. Grundriß, S. 148. — Zur Baugeschichte der Deutschordensburgen vgl. Clasen, Entwicklung, Ursprung und Wesen der Deutschordensburg, Jahrbuch der Kunstwissenschaft, 1926).
Phot. Neue Photographische Gesellschaft, Berlin.

169. NEUBRANDENBURG. Inneres und äußeres Treptower Tor.
15. Jahrhundert, 1844—1852 wieder instand gesetzt. Besterhaltene Stadtbefestigung im märkischen Backsteingebiet.

170. REHDEN (Westpreußen). Deutschordensschloß.
Gründung 1234; Ausbau in Stein 1330 bis 1340. Vierflügelanlage, ursprünglich mit Ecktürmen und achteckigem Frontturm, wie er noch in der Ordensburg Strasburg erhalten. (Zur Genealogie der Kastellform vgl. Clasen, a. a. O.)

171. EIBESDORF (Siebenbürgen). Kirchenburg.
Die auch in deutschen Dörfern verbreitete Gepflogenheit des Mittelalters, Kirche und Friedhofmauer burgartig zu umwehren, ist am monumentalsten in den Sachsensiedlungen Siebenbürgens ausgebildet. Die vorliegende Anlage 15. Jahrhundert.
Nach E. Sigerus, Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen.

172. LANGEAIS (Dép. Indre-et-Loire). Schloßtor.
Bau des 15. Jahrhunderts. Den gotischen Burgen Frankreichs und Italiens eigentümlich die weit ausladenden Zinnenkränze, meit mit Gußerkern (Maschikulis) ausgestattet.

Tafel II. HAARLEM. Amsterdamer Tor, Ansicht von der Außenseite.
Spätgotischer Ziegelbau des 15. Jahrhunderts, um 1488 mit dem Bau der Umwallung entstanden. 1615 restauriert; aus dieser Zeit die Hausteingliederungen.

173. GENT. Torbrücke, genannt „Der Hobel" (Le Rabot).
1489 erbaut. Bewehrte Brücke im Zug der alten Stadtbefestigung.
Phot. Photoglob, Zürich.

174. LÜNEBURG. Der „Sand", mit Blick auf die Johanniskirche.
Das bedeutendste gotische Beispiel eines Straßenplatzes in Niederdeutschland. Einheitliche Backsteinbauweise mit hohen Staffelgiebeln, 14.—16. Jahrhundert.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

175. BRÜGGE. Der grüne Kai.
Eines der geschlossensten spätgotischen Architekturbilder Flanderns; rechts im Bilde der Belfried und das Rathaus (vgl. Abb. 182), links der Turm der Salvatorkirche.

176. REUTLINGEN. Straßenbild mit Blick auf die Marienkirche.
Straßenanlage gotisch; bezeichnend die Verschiebung des Straßenbildes, das durch die Kirche (14. Jahrhundert) abgeschlossen wird. Im Vordergrund Lindenbrunnen aus dem 16. Jahrhundert (1544).
Phot. Sinner, Tübingen.

177. BRÜGGE. Blick auf Liebfrauenkirche und Hôtel Gruuthuuse.
Südlich des Altlaufes der Reye, welche die Umwallungsgräben der Altstadt speiste, entsteht das Liebfrauenviertel seit 1300. Die Liebfrauenkirche im 13. und 14. Jahrhundert erbaut (Turm 1297), das Patrizierhaus der Familie von Gruuthuus — eines der imposantesten Geschlechterhäuser Flanderns — wird 1420 begonnen, seit 1465 vergrößert und mit einem Turm ausgestattet; im 19. Jahrhundert als Altertumsmuseum erweitert. Charakteristisch die dreiachsige Fensteranlage des Hauptbaues und die steilen Giebel.
Phot. Musée du Cinquantenaire, Brüssel.

178. BRAUNSCHWEIG. Marktplatz mit Martinikirche und Altstädter Rathaus.
Einheitliches gotisches Platzbild. Das nördliche Seitenschiff der Martinikirche (links) 1310—1320; das Altstädter Rathaus 1302, umgebaut (Nordflügel, rechts) 1447—1468. Der Marktbrunnen 1482.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

179. HALBERSTADT. Holzmarkt mit dem Rathaus.
Das Platzbild kennzeichnen die in großer Zahl erhaltenen niederdeutschen Fachwerkhäuser; z. T. mittelalterlich. Das Rathaus nach 1381. Im Hintergrund die Türme der Martinikirche; 14. Jahrhundert.

180. YPERN. Marktplatz mit Tuchhalle und Stadthaus.
Der Belfried 13. Jahrhundert; die Hallen 1377 vollendet; das Stadthaus (mit der offenen Halle im Erdgeschoß) 1620. Im Hintergrund die Martinskirche, 1221—1254 erbaut. Im Weltkrieg gänzlich zerstört.
Phot. Photoglob, Zürich.

Tafel III. LÜBECK. Rathaus, Hauptansicht.
Der Kernbau seit 1220; er liegt hinter der hohen (im Bilde links sichtbaren)

Blendwand des 13.—14. Jahrhunderts, der Renaissancebau vor ihr 1570. Im rechten Winkel anschließend (in der Mitte des Bildes) der Festbau mit dem Tanzsaal, 1308ff. erbaut. Abschluß nach rechts (mit der Turm- und Blendfensterarchitektur) seit 1422.

181. ROUEN. Palais de Justice, Hofansicht.
Spätgotische Anlage (1482). Reichste spätgotische Zierarchitektur unter den Profanbauten Nordfrankreichs. Verwandt die kleinere, zierliche Anlage des Hôtel du Bourgtheroulde in Rouen.

182. BRÜGGE. Rathaus, Fassadenteilansicht.
Bauzeit 1376—1421. Die (erneuerten) Figuren der Schauseite stellen biblische Könige und Grafen von Flandern dar. Das Motiv der Ecktürme und Figurennischen begegnet ähnlich reich in Löwen und Brüssel.

183. MÜNSTER (Westfalen). Rathaus, Fassade.
Älteste Anlage aus dem 13. Jahrhundert; die prachtvolle Fassade wurde 1355 vorgesetzt; die Fialen und Maßwerke des Giebels 15. Jahrhundert.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

184. KÖLN. Das Tanzhaus Gürzenich.
1441—1447 erbaut; wahrscheinlich von Johann von Bueren. Es führt seit alters den Namen „Tanzhaus" und war ursprünglich für Feste bestimmt; später Lagerhaus.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

185. BRÜGGE. Vryhof, Wasserseite.
Heute Justizpalast, ehedem das Schöffenhaus des „Freien Landes von Brügge". Die drei Giebeltrakte mit den vier Ecktürmen von einem Neubau des 16. Jahrhunderts (1520 begonnen).
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

186. HILDESHEIM. Marktplatz mit Templer- und Wedekindhaus.
Das Templerhaus (links) Patrizierhaus des 14.—15. Jahrhunderts; eines der schönsten niederdeutschen Steinhäuser der Gotik; Erker von 1591. Wedekindhaus (rechts) 1598 erbaut. Marktbrunnen 1548.
Phot. Neue Photographische Gesellschaft, Berlin.

187. BRUCK an der Mur (Steiermark). Sogenanntes Kornmesserhaus, Fassadendetail.
15. Jahrhundert. Früher Herzogshof. Die Erdgeschoßlauben im Mittelalter in Österreich, Böhmen und Polen allgemein verbreitet. (Ähnlich in Südfrankreich und Oberitalien.)
Phot. Reiffenstein, Wien.

188. TROYES. Straßenbild.
Charakteristische mittelalterliche Fachwerkbauten mit dichtgestelltem senkrechten Pfostenwerk; alte Konstruktionsform in Nordwestfrankreich und Südengland.

189. MICHELSTADT (Odenwald). Rathaus.
1484 erbaut, Veränderungen (Turmknopf) 1743. Einfachste Konstruktionsform eines mitteldeutschen (fränkischen) Fachwerkbaues.
Phot. Techno-Photographisches Archiv, Berlin.

190. VENEDIG. Loggien der Cà d'Oro.
Gotischer Palast des 14. Jahrhunderts, die Loggien 1424—1437 von Giovanni und Bartolommeo Buon erbaut.
Phot. Alinari, Florenz.

Tafel IV. VENEDIG. Dogenpalast.
Hauptbau 1310—1340; 1423ff. erweitert. Formgeschichtlich durchkreuzen sich Motive der lombardischen Gotik (Verona) mit östlichen Motiven aus der Levante.
Phot. Anderson, Rom.

191. SAN GIMIGNANO. Piazza Cavour.
Abwehrbereit, wie das Äußere der Türmestadt San Gimignano (vgl. Abb. 162), sind ihre Straßen- und Platzbilder; der Eindruck des hochgebauten, fensterarmen Steinhauses kennzeichnet das Gepräge der mittelalterlichen italienischen Stadt; vgl. die folgenden Abbildungen.
Phot. Alinari, Florenz.

192. SIENA. Palazzo Pubblico.
1289—1305 erbaut; einer der gewaltigsten Backsteinbauten Italiens (s. a. Abb. 196). Vierflügelanlage. Der Turm 1325—1345. Im großen Saal die Maiestas von Simone Martini (vgl. Abb. 579); im „Saal der Neun" die Segnungen des Friedens von Lorenzetti (vgl. Abb. 582).
Phot. Alinari, Florenz.

193. FLORENZ. Palazzo Vecchio.
1298 von Arnolfo di Cambio erbaut; der Aufsatz des Turmes wie der Ausbau der Höfe im 15. Jahrhundert.

194. PIACENZA. Palazzo del Municipio.
Seit 1281 erbaut, einer der frühesten italienischen Stadtpaläste. Die Fenster des in Backstein bzw. Formziegeln ausgeführten Obergeschosses gehören zum Schönsten, was italienische Zierarchitektur des 14. Jahrhunderts schuf.

195. PERUGIA. Palazzo del Municipio und Fonte Maggiore.
Der Palazzo del Municipio wurde 1281 begonnen. Die Fonte Maggiore seit 1273 im Bau; Entwurf von Niccolo Pisano; an der Ausführung waren Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio beteiligt.
Phot. Alinari, Florenz.

196. SIENA. Hof des Palazzo Pubblico.
Vgl. Abb. 192.

197. SIENA. Palazzo Buonsignori, Fassade.
14. Jahrhundert, typisch strenge Fassade. 1848 restauriert.
Phot. Lombardi, Siena.

198. VITERBO. Piazza San Pellegrino mit dem Palazzo degli Alessandri.
Eines der ausdrucksvollsten gotischen Architekturbilder Mittelitaliens; Hauptblüte der dem päpstlichen Territorium zugehörigen Stadt im 13. Jahrhundert.

199. VITERBO. Palazzo und Loggia Papale.
13. und 14. Jahrhundert; die Maßwerkgalerie (rechts) eines der feinsten Zierwerke früher italienischer Gotik; die Zusammenhänge weisen nach Südfrankreich.

200. VERONA. Skaliger-Brücke.
14. Jahrhundert; als gedeckter Zugang zu der Stadtburg der Skaliger (Castel Vecchio) erbaut. Charakteristisch die über ganz Oberitalien verbreiteten Schwalbenschwanz-Zinnen. Als Gegenbild einer bewehrten mittelalterlichen Brücke vgl. Cahors, Abb. 154.

201. OLITE (Navarra). Königsburg.
Unter König Carlos el Noble erbaut, vor 1403 begonnen, um 1419 vollendet. Als Baumeister wird Semen Lezcano genannt. Türmereiche Anlage in der Art südfranzösischer Burgen, vielleicht z. T. unter maurischem Einfluß. (Vgl. Coca, Abb. 158.)
Phot. Arxiu „Mas", Barcelona.

202, 203. PALMA DE MALLORCA. Die Börse (La Lonja).
1426 von Guillem Sagrera erbaut, 1449 im wesentlichen vollendet. Das Vorbild für ähnliche großartige Kaufhallen der Spätgotik in Ostspanien (Valencia, Barcelona, Zaragoza).

202. Außenansicht.
Phot. Hauser y Menet, Madrid.

203. Halle.
Dreischiffig mit sechs Binnensäulen.
Nach Mayer, Gotik in Spanien.

204. SALAMANCA. Casa de las Conchas.
Späteres 15. Jahrhundert; Hauptwerk der Frühzeit des sog. „Goldschmiede"-(Plateresk-)Stiles.

205. GUADALAJARA. Hof des Infantado.
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; 1461 begonnen, der Hof ist 1483 datiert. Palast der Herzöge del Infantado. Als Architekten werden Juan und Enrique Guas, geborene Flamen, genannt. Die Ornamentik, eine Mischung des sog. Mudéjar- und Plateresk-stiles, eines der reichsten Werke spanischer Spätgotik.
Phot. Laurent, Madrid.

---

206. SAINT-GERMER (Dép. Oise). Abteikirche, Blick in das nördliche Seitenschiff.
1130—1140, Chorpartie um 1150 vollendet. Früher Typus der Isle-de-France; Rundchor mit fünf ausstrahlenden Kapellen, viergliedriger Aufriß (Untergaden, zweiteilige Emporen, Rechteckluken, Hochfenstergaden, vgl. Gall, a. a. O., Abb. 175). Schwergliederige Struktur mit hochgestelzten Spitzbogen.
Phot. Archives Photographiques, Paris.

207. NOYON (Dép. Oise). Kathedrale, Westfassade.
Der gotische Neubau der Kathedrale nach Brand 1131. Der Rundchor mit fünf Kapellen 1157, das Langhaus 1185 vollendet. Die Fassade Frühzeit des 13. Jahrhunderts, der Nordturm (links

im Bilde) im 14. Jahrhundert restauriert, die Strebepfeiler vor dem mittleren Portikus neu.

208. SAINT-DENIS (bei Paris). Abteikirche, Außenansicht, Chor.
Krypta und Kapellen des Chorumgangs (bis zur Brüstung der Kapellendächer) 1140—1143; Oberbau 1240.
Phot. Schlesinger, Stuttgart.

209. WASSY (Dép. Meurthe-et-Moselle). Kirche, Innenansicht nach Osten.
Zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Mischformen nordfranzösischer und burgundischer Frühgotik.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

210. DIJON. Notre-Dame, Westfassade, Teilansicht.
Bauzeit der Kirche ca. 1225—1240. Gotische Ausformung einer burgundischen Portalanlage in der Art spätromanischer Dispositionen (Paray-le-Monial).
Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.

211. LISIEUX (Dép. Calvados). Ehemalige Kathedrale Saint-Pierre, Westfassade, Portal des Südturms.
Erbaut nach 1180; Umbau 1208—1238; aus dieser Zeit die Fassade; der reiche Laubdekor spezifisch normannisch.
Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.

212. LAON. Kathedrale Notre-Dame, Westansicht.
Entwurf um 1170; die Fassade ca. 1190—1210 ausgeführt.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

Tafel V. PARIS. Kathedrale Notre-Dame, Westansicht.
Disposition der Fassade wohl noch Spätzeit des 12. Jahrhunderts. Die Portale waren 1206 vorhanden, die Türme standen in ihrer heutigen Höhe 1245.
Nach C. Martin, a. a. O.

213. CHARTRES. Kathedrale Notre-Dame, Westfassade.
Das dreiteilige Hauptportal und die Turmuntergeschosse aus der Mitte des 12. Jahrhunderts; Achteck und Helm des Südturms (rechts) 1175; Rose vom Neubau nach 1195; Ausbau des Nordturmes (links) im 15. Jahrhundert; Helm 1506 unter Architekt Jean Tixier, gen. Jean de Beauce.

214, 215. CHÂLONS-SUR-MARNE. Kollegiatkirche Notre-Dame-en-Vaux.

214. Choransicht von Osten.
Chorbau 1185—1210; die Verstrebungen später. Die Osttürme gehören einem älteren Bau nach 1157 an.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

215. Blick in den Chor und das nördliche Querschiff.
Querschiffwand von dem Bau 1157—1183; Chorrund nach 1185. Vorbild für die Chordisposition der Chorneubau von Saint-Remi in Reims aus der Zeit 1170—1180.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

216. PARIS. Kathedrale Notre-Dame, Innenansicht, Blick vom Chor nach Westen.
Grundsteinlegung des Chores unter Bischof Maurice de Sully um 1163. Der Chor und das Querhaus dürften anläßlich der Weihe 1182, das Langhaus 1196 vollendet gewesen sein. Die damalige Kirche ohne Querhauskapellen. Mitte 13. Jahrhundert die Querhausfassaden; die Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern am Langhaus seit 1258 unter den Architekten Jean de Chelles und Pierre de Montereau († 1267), die Chorkapellen 1296—1320 unter Pierre de Chelles, der das Strebesystem beträchtlich verstärkt. Vgl. a. Grundriß, S. 141.

217. MANTES (Dép. Seine-et-Oise). Kollegiatkirche Notre-Dame, Inneres, Blick nach Westen.
Unter dem Einfluß der Pariser Kathedrale in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts erbaut; infolge der sparsameren Raumdisposition (drei Schiffe an Stelle der fünf in Paris) von glücklicherer Wirkung der Lichtverhältnisse.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

218. SENS (Dép. Yonne). Kathedrale Saint-Etienne, Innenansicht, Blick auf die Nordseite des Langhauses.
Baubeginn um 1140; gegen 1164 der Erstbau vollendet; vgl. die Abbildung mit Ausnahme der Fenster. Die Hochgadenfenster im Chor und Langhaus und die Wölbung im 13. bzw. 14. Jahrhundert erhöht; die Querhauskapellen nach altem Bestand erneuert. (Vgl. Lasteyrie, a. a. O. I, S. 23—25.)
Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.

219. PONTIGNY (Dép. Yonne). Abteikirche, Blick in das Langhaus nach Westen.

Im Gegensatz zur Gotik der Isle-de-France drängt die burgundische Architektur der Zisterzienser zu bewußter Vereinfachung des Systems, schwere Gliederung und weitgespannte Kreuzrippengewölbe bestimmen. — Langhaus um 1160—1180, Chor mit Umgang und Kapellenkranz seit 1200 an Stelle eines älteren rechteckigen mit quadratischen Kapellen am Querhaus.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

220. DIJON. Notre-Dame, Innenansicht nach Osten.

Das Hauptbauwerk der burgundischen Gotik; um 1225—1240. Vom klassischen System der Isle-de-France übernimmt Burgund (vgl. a. Auxerre, Abb. 223; Nevers, Chor der Kathedrale u. a.) den dreiteiligen Aufriß; burgundisch ist in Dijon die Tendenz zu einfacher, dem Rund angenäherter Chorschlußbildung mit den Rundfenstern an Stelle des Triforiums, das Festhalten am sechsteiligen Rippengewölbe und die tektonisch glänzende Vereinfachung des Strebenapparates durch Verdoppelung der Mauerschale; vgl. dazu Dehio-Bezold, II, 174—176.

221. LAUSANNE. Kathedrale Notre-Dame, südliches Querschiff, Schauseite.

Bauzeit der Kathedrale 1234—1275; dem burgundischen Schulkreis zugehörig. Ganz anders als im Norden Frankreichs herrscht hier die Bedeutung der Mauermasse im Sinn geschlossener Flächen; ebenso behält das Ornament (vgl. die Abb. 228, 1 und 2) viel mehr von seiner (romanischen) Schwere. (Vgl. P. Meyer-Zürich, Zwei Hauptströmungen in der romanischen Architektur, Zeitschrift für Bauwesen 1929.)

222. SOISSONS. Kathedrale Notre-Dame, Innenansicht nach Osten.

Der südliche Kreuzarm 1176, der Chor und das Langhaus 1212 begonnen. Der bedeutendste hochgotische Innenraum der Isle-de-France.

Tafel VI. CHARTRES. Kathedrale Notre-Dame, Inneres, Blick nach Osten.

Ein verheerender Brand am 10. Juni 1194 zerstörte die alte Kathedrale, eine der berühmtesten Pilgerstätten Frankreichs, bis auf die Krypta und den Westbau (vgl. Abb. 213). Der Neubau vollzog sich ungewöhnlich rasch; unmittelbar nach dem Brande begonnen, war die neue Kathedrale bereits 1220, also in der kurzen Spanne einer Generation, vollendet; spätest romanische Meister arbeiten noch an der Plastik der Fassaden des Querhauses (vgl. Abb. 375 bis 377).
Von den klassischen Kathedralräumen (Chartres, Reims, Amiens, Langhäuser von Saint-Denis, Soissons) ist Chartres am stärksten melodisch; das System (S. 142) hat die zarteste Proportion, ist noch nicht so sehr mit Spannung geladen wie Amiens (vgl. Abb. 231).
Nach Baudot et Perrault-Dabot, Les Cathédrales de France.

223. AUXERRE (Dép. Yonne). Kathedrale Saint-Etienne, Chorinneres.

Erbaut ca. 1215—1234; die Konstruktion gehört zu den freiesten Lösungen der burgundischen Hochgotik (vgl. Dijon, Notre-Dame, Abb. 220). Fast vollständig erhalten wie sonst selten sind die alten Glasfenster des 13. Jahrhunderts.

224—228, 1, 229, 2, *Tafel VII.* REIMS. Kathedrale Notre-Dame.

Die Krönungskirche der französischen Könige (1226 die Salbung Ludwigs IX.). 1211 Grundsteinlegung nach Brandzerstörung der alten Kirche. 1215 eine erste Weihe, 1241 sicher der Chor vollendet, um 1250 die Skulpturen am Querschiff vollendet, um dieselbe Zeit die Westfassade in Angriff genommen (der plastische Schmuck damals z. T. schon vorhanden, vgl. Abb. 384ff.); die Türme um 1299 noch nicht fertig, doch wohl nahe dem Abschluß, allerdings erst 1427 in dem heutigen Zustand beendigt; die Helme (zu ergänzen in der Art der Nicasiuskirche in Reims, vgl. Lasteyrie, a. a. O. I, S. 518) nie ausgeführt. — Hüttenmeister: Jean le Loup 1211—1227, dem der Hauptplan zugewiesen wird; Jean d'Orbais 1227 bis ca. 1247; Gaucher de Reims ca. 1250 bis 1255, tätig am Transept; Bernard de Soissons ca. 1258—1290, vielleicht Schöpfer des Rosenfensters; Cobert de

Coucy († 1311); unter ihm die Fassade vollendet. (Vgl. E. Panofsky, Über die Reihenfolge der Meister von Reims, Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1927.) Grundriß S. 141, Aufriß S. 142.

224. Westfassade, Gesamtansicht.

Tafel VII. Westfassade, Teilansicht.

225. Blick auf das nördliche Querschiff mit dem Sixtusportal (vgl. Abb. 382).
Nach Vitry, La Cathédrale de Reims.

226. Inneres, Blick gegen das Westportal.

227. Inneres, Blick nach Nordosten.

228, 1. Laubornament vom Innern des Hauptportals.

229, 2. Obere Chorpartie mit Galerie, Strebewerk und Wasserspeiern.

228, 2. DIJON. Notre-Dame, Rankenornament vom Hauptportal.
13. Jahrhundert. Beispiel eines Ornaments der burgundischen Hochgotik. Nach Baudot, La Sculpture Française au Moyen-Âge.

229, 1, 230, 231. AMIENS. Kathedrale Notre-Dame.
Baubeginn 1218 nach Brand; 1220 feierliche Grundsteinlegung; Chor im Osten und Langhaus von Westen her gleichzeitig in Arbeit; Langhaus und Querhaus 1236 in Gebrauch, Chorkapellen 1247 erwähnt; um 1240 ein vorübergehender Stillstand. 1268 Chor eingewölbt; Langhauskapellen 1292 bis Mitte 14. Jahrhundert. Türme seit 1288, Südturm 1366 vollendet, am Nordturm wird noch im 15. Jahrhundert gearbeitet. — Hauptmeister von 1220 bis 1288: Robert de Luzarches, Thomas de Cormont, Renaud de Cormont.
In Amiens vollendet sich das klassische Prinzip der Gotik der Isle-de-France, schon wird die Steilung der Proportion (vgl. Aufriß, S. 142) vermöge der optischen Vorherrschaft der Dienste gegenüber dem Säulenkern bzw. ihrer Durchbindung durch das Triforium zu einem Generalakkord vertikaler Dominanten; Beauvais (vgl. Abb. 232, 233) ist die Konsequenz.

229, 1. Wasserspeier am Dachgesims des Chores.

230. Westansicht.
Nach C. Martin, a. a. O.

231. Innenansicht, Blick nachOsten.

232, 233. BEAUVAIS. Kathedrale Saint-Pierre.
Grundsteinlegung 1225; 1272 ist der Chor vollendet; um 1290 Einsturz der Gewölbe; Wiederherstellung unter Verdoppelung der Pfeiler und Verstärkung des Strebewerks.

232. Blick in den Chor.

233. Außenansicht des Chores von Süden.
Der kolossale Strebeapparat durch die ungewöhnliche Chorhöhe bedingt.

234. SAINT-DENIS (bei Paris). Basilika (Abteikirche), Blick gegen Querschiff und Langhaus nach Nordwesten.
Neubau unter Ludwig IX. seit 1231. Das hochgotische System der Wandgliederung in seiner klassischen Form. Neu ist die Durchbrechung der Hochwand hinter dem Triforium, wodurch eine höchste Steigerung der Lichtwirkung entsteht.

235. TROYES. Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Blick vom Querschiff in den Chor.
1230—1240. Der Baugedanke der möglichsten Auflichtung der Wand im Chor von Troyes eine Fortsetzung von Saint-Denis (vgl. vorige Abb.).
Nach Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.

236. TROYES. Kirche Saint-Urbain. Chorinneres nach Osten.
1262 begründet, Chor bereits 1266 vollendet; am Querhaus wird 1290 gearbeitet; Baustillstand im 14. Jahrhundert. — Vereinfachung des Systems durch Unterdrückung des Triforiums zugunsten der Hochfenster, Staffelchor mit Eckkapellen, dominierende Dienstbündel: eine frühe Vorwegnahme der Spätgotik.

237. PARIS. Sainte-Chapelle, Innenansicht.
1243—1248 von Pierre de Montereau als Hofkapelle des Königspalastes erbaut. Dem gleichen Meister zugeschrie-

ben: die (nicht mehr bestehenden) Kapellen von Saint-Germain-des-Prés, Saint-Martin-des-Champs, Sainte-Geneviève und Saint-Victor in Paris, sowie die Seitenkapellen der Notre-Dame (vgl. Abb. 216). System der bischöflichen Hofkapellen; über einer niederen Unterkirche der mächtige, in der Pracht seiner Glasfenster einzigartige Saalraum.

238, 239. COUTANCES (Dép. Manche). Kathedrale Notre-Dame.

Neubau der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; für die normannische Bauschule bezeichnend der Vierungsturm, die gekuppelten Säulen im Chor und die Emporen des Langhauses. — Die Türme, im Aufbau mit südenglischen Gliederungen verwandt, gehören zu den schönsten Bauwerken des 14. Jahrhunderts.

238. Inneres nach Osten.

239. Westfassade.

240. LE MANS (Dép. Sarthe). Kathedrale Saint-Julien, Blick auf Chor und Querhaus.

Der Chorbau 1217 begonnen; 1254 wurde der gigantisch begonnene Plan eingestellt.

Tafel VIII. POITIERS. Kathedrale Saint-Pierre, Innenansicht, Blick vom Chor durch das Querschiff gegen das Langhaus.

Begonnen um 1162 als Stiftung König Heinrichs II. von England, Langhaus 13. Jahrhundert. — Das Hallensystem ist romanische Tradition im Poitou, der rechtwinklige Chorschluß kommt aus England (vgl. Lincoln, Abb. 262); die Einwölbung mit Domikalgewölben Ausgangspunkt der poitevinischen Gotik. Die südliche, der Isle-de-France entgegengesetzte Phase der Formulierung des gotischen Stils besitzt in der Kathedrale von Poitiers das bedeutsamste frühe Werk; zu vergleichen wären Le Mans, Notre-Dame-de-la-Couture; Le Puy, Notre-Dame; Candes; Angers, Saint-Serge; s. Lasteyrie, II, 91ff.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

241. BOURGES (Dép. Cher). Kathedrale Saint-Etienne, Außenansicht von Südosten.

1172 nach dem Vorbild der Notre-Dame in Paris entworfen, Langhaus im 14. Jahrhundert, Westbau im 16. Jahrhundert vollendet.

242. ROUEN. Kathedrale Notre-Dame, Fassade, von Westen gesehen.

Baubeginn 1170; Hauptbau nach 1200; der Ausbau der sieben Türme 14. und 15. Jahrhundert; der Vierungsturm im 19. Jahrhundert erneuert.

243. TOURS. Kathedrale Saint-Gatien, Westfassade.

15. und 16. Jahrhundert; die Turmhelme 1507 begonnen. Eines der Hauptwerke der französischen Spätgotik, des sog. Flamboyant-Stils.

244. ROUEN. Kathedrale Notre-Dame, Inneres, Blick durch das südliche Seitenschiff gegen den Chor.

Frühzeit des 13. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Kathedralbauten von Sens und Canterbury. Ein ungewöhnliches Motiv ist die Verspannung der Mittelschiffpfeiler durch Zwischenbogen, wodurch scheinbare Emporen entstehen.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

245. ROUEN. Saint-Ouen, Innenansicht nach Osten.

Chor 1318—1338; der Bau des Querschiffes und Langhauses durch das ganze 14. Jahrhundert; Außenbau 15. Jahrhundert; ein Musterwerk der barocken Spätgotik. Grundriß S. 141.

246. CARCASSONNE (Dép. Aude). Kathedrale Saint-Nazaire, Blick durch das Querschiff nach Süden.

Chorbau und Querhaus zwischen 1267 und 1321 von einem nordfranzösischen Meister, der dem Bau von Saint-Urbain in Troyes (Abb. 236) nahesteht. Von höchster Spannung der Kontrast des hellen Chorhauptes gegenüber dem schweren romanischen Langhaus.

247. ALBI (Dép. Tarn). Kathedrale Sainte-Cécile, Portalvorhalle an der Südseite.

Spätzeit des 15. Jahrhunderts; gleichzeitig mit den 1472—1512 von einem Niederländer ausgeführten Chorschranken der Kathedrale. Vgl. Abb. 155.

248. SAINT-RIQUIER (Dép. Somme). Abteikirche, Westfassade.

15. Jahrhundert; stilistisch den gleichzeitigen Architekturdekorationen in Rouen verwandt.

249. RODEZ (Dép. Aveyron). Kathedrale Notre-Dame, Fassade.
1277 begonnen; im 16. Jahrhundert vollendet (der Giebel über dem Mittelschiff aus dem 17. Jahrhundert).

250. LÜTTICH. Kollegiatskirche St. Jakob, Inneres nach Westen.
1515—1552; eines der glänzendsten Beispiele des westlichen Flamboyant-Stiles.
Nach Clemen, Belgische Kunstdenkmäler.

251. TROYES. Sainte-Madeleine, Lettner.
Um 1508 ausgeführt; von den Niederlanden (Dixmuiden u. a.) beeinflußt. Hauptwerk der Art ist der von Niederländern gefertigte Lettner zu Brou im französischen Jura (1506—1536).

252. BRÜSSEL. St. Gudula, Westfassade.
Baubeginn im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, Chor und Langhaus im Aufbau 1273 vollendet; Fassade 14. und 15. Jahrhundert. Die Skulpturen der Portale modern.

253. MECHELN. Kathedrale St. Romuald, Außenansicht von Süden.
1342—1487 erbaut; der Turm 1452 begonnen, der mächtigste in Flandern; erst im späten 16. Jahrhundert in seiner bestehenden Form vollendet.

254. TOURNAI (Doornijk). Kathedrale Notre-Dame, Außenansicht von Süden.
An den außergewöhnlich reichen und prächtigen romanischen Bau des Querhauses mit seinen fünf Türmen schließt sich (im Bilde rechts) der Chor, 1242 bis 1325 erbaut; eines der bedeutendsten und großartigsten Werke der flandrischen Gotik. Der Kontrast zwischen frühgotischem (Langhaus) und hochgotischem (Chor) Proportionsgefühl in Tournai unmittelbar nebeneinander.

255. LÖWEN. St. Peter, Außenansicht von Südosten.
Spätgotischer Bau, 1425—1497. Dachreiter zwischen Chor und Querhaus und Bedachungen 1914 verbrannt.

256. BRÜSSEL. St. Gudula, Innenansicht nach Osten.
Vgl. Abb. 252. Das System der klassischen nordfranzösischen Gotik in etwas kühler Modifikation.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

257, 258. GENT. St. Bavo.

257. Außenansicht von Süden.
Die ältesten Teile des Westbaues (1228) und die Anlage des Chores (1274) eine vereinfachte Ausformung des klassischen Kapellenchores. Querhaus, Langschiff und Turm 15.—16. Jahrhundert.

258. Inneres nach Osten.
Das großräumige Querschiff und Langhaus von trockener Formgebung, von klarer und nüchterner Helligkeit.

259. S'HERTOGENBOSCH. St. Jan, Inneres nach Osten.
1419 begonnen, Hauptbauzeit 1458 bis 1498. Zum System vgl. Lüttich, St. Jakob (Abb. 250). Neben Dordrecht, St. Bavo in Haarlem und Leeuwarden die bedeutendste spätgotische Kirche in Holland.
Phot. A. C. Verhees, s'Hertogenbosch.

260. ELY (Cambridgeshire). Kathedrale, Außenansicht von Süden.
Langhaus und Westbau (links) romanisch aus dem 12. Jahrhundert (vollendet 1174); das Oktogon in der Vierung zwischen Langhaus und Chor nach 1322; Chor 1252 (Ostteil), bzw. 1345—1362.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

Tafel IX, 261. CANTERBURY (Kent). Kathedrale.

Tafel IX. Ansicht von Südwesten.
Die auf dem Bilde zunächst sichtbaren Teile: Westfassade, Langhaus und Westquerschiff sind die jüngsten; Bauzeit 1390—1411. Das dahinter sichtbare östliche Querschiff im Mauerwerk von einem romanischen Bau des 11. und 12. Jahrhunderts; wesentliche innere Veränderungen nach 1185 (vgl. Abb. 261).

261. Innenansicht von Chor und östlichem Querschiff.
Der Chorbau nach 1174 durch Meister Wilhelm von Sens be-

gonnen, 1185 vollendet. Im Anschluß daran Umbau des östlichen Querhauses und des anschließenden Vorchores bis zum Vierungsturm. Rein normannisch ist die Form der Emporen und Hochfenster.
Phot. Photoglob, Zürich.

262—264. LINCOLN. Kathedrale.

262. Außenansicht von Südwesten.
Vom romanischen Bau (11. und 12. Jahrhundert) die Westtürme und der Mittelteil der Fassade im Unterbau. Die übrigen Teile ziemlich einheitlich von 1190—1235; der Aufbau der Türme und Ausbau der Fassade 13.—14. Jahrhundert (bis 1380).
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

263. Ostchor, sogenannter Engelchor, Inneres nach Südosten.
1255—1280 an Stelle eines älteren Chores der ersten gotischen Bauperiode gesetzt; Aufbau und Gliederung schließen sich diesem an (im Vorchor als reines Beispiel des frühenglischen Stils [„Early English"] erhalten), sind aber reicher ausgestattet. Die Bezeichnung „Engelchor" nach den Engelreliefs in den Zwickeln über den Emporen, einem Hauptwerk der englischen Plastik des 13. Jahrhunderts. System S. 143.
Nach Dehio-Bezold, a. a. O.

264. Inneres des Langhauses nach Westen.
1209—1235. „Wohl die vollkommenste Leistung des zur Reife gelangten Early English" (Dehio-Bezold, II, 216).
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

265. PETERBOROUGH (Northampton). Kathedrale, Westfassade.
Im 13. Jahrhundert der älteren Westfassade, die um 1200 mit dem Langhaus zum Abschluß kam, vorgesetzt; die inneren Fenster gleichzeitig verändert. 1897 restauriert.

266. WELLS (Somerset). Kathedrale St. Andrew, Blick durch die Vierung.
Chor noch im 12. Jahrhundert begonnen; ebenso die Vierung, die dreischiffigen Querflügel und Ostteile des Langhauses. Dieses im wesentlichen 1220 bis 1239 vollendet. Die kühnen, X-förmigen Versteifungsbogen 1338, wohl das früheste Denkmal englischer „Spätgotik" und sicher eine der reinsten Formäußerungen gotischer Tektonik. — Ausbau (Türme) der Kathedrale im späten 14. und 15. Jahrhundert.
Nach Fairbairns, The Cathedrals of England.

267. SALISBURY (Wiltshire). Kathedrale, Inneres, Langhaus nach Osten.
1220 bis ca. 1265; Baumeister Elias von Durham. Neben Lincoln eines der reinsten Werke der englischen Frühgotik; ein relativ niederer, weit gelagerter Raum mit reich ausgebildetem Triforium. — Die Gesamtanlage von Salisbury mit doppeltem Querschiff, Marienkapelle und Vierungsturm eines der einheitlichsten Bilder des englischen 13. Jahrhunderts.
Nach Dehio-Bezold, a. a. O.

268. FOUNTAINS ABBEY (Yorkshire, südwestlich von Ripon). Ehemalige Zisterzienserkirche, Kapellenruine der „neun Altäre".
Im 12. Jahrhundert begründet; Hauptbau 13. Jahrhundert. Die größte Klosterruine Englands.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

269. LONDON. Westminster Abbey, Innenansicht des Chores.
1245—1269. Von einem in Frankreich geschulten Meister erbaut; Hauptwerk der französischen Richtung der englischen Hochgotik.

270. BEVERLEY (Yorkshire). Münster, Südansicht.
Chor und Querschiffe 13. Jahrhundert, Langhaus 14. Jahrhundert (um 1350); im Anschluß daran als jüngster Teil die Fassade, 14.—15. Jahrhundert.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

271, 272, *Tafel X*. YORK. Münster.
Unter Beibehaltung der romanischen Krypta Neubau des 13. und 14. Jahrhunderts: 1230—1260 Querschiff, 1291 bis 1324 Langhaus; Fassade 1338 in Mittelschiffhöhe; 1433—1474 Ausbau der Türme. Chor 1361 bis ca. 1400; wie im Langhaus Holzgewölbe (1829ff. erneuert). Grundriß S. 144.

271. Außenansicht von Südwesten.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

272. Innenansicht, Blick durch das Langhaus gegen das Westfenster.
Westfenster 1338.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

Tafel X. Innenansicht, Blick vom Langhaus gegen Vierung und Chor.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

273. CANTERBURY. Kathedrale, Blick durch das Langschiff nach Osten.
Einheitliches Raumbild der englischen Spätgotik um 1400 (vgl. *Tafel IX*, Abb. 261).
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

274, 275. EXETER (Devon). Kathedrale.

274. Westfassade, Teilansicht.
14. Jahrhundert; die Königs- und Ritterfiguren zu Seiten des Mittelportals (mittlere Reihe) um 1345; Hauptwerke der englischen Plastik des 14. Jahrhunderts.

275. Innenansicht, Blick durch das Schiff gegen das Westfenster.
Langhaus 1280—1370 erbaut. Ein Kennzeichen des sog. „dekorierten Stils" (Decorated Style) ist die fächerförmige Anordnung der zahlreichen Gewölberippen und die „Scheitelrippe" zuoberst in der Mittelachse des Schiffes.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

276, *1.* ELY. Kathedrale, Schlußfenster der Lady Chapel.
Die Lady Chapel 1321—1349 erbaut; Wandbehandlung und Maßwerkformen weisen im Charakter auf die in England früh beginnende Spätgotik.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

—, *2.* YORK. Münster, Schlußfenster im nördlichen Querschiff, genannt „Die fünf Schwestern".
Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts; mit den ursprünglichen Glasmalereien erhalten.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

277, *1.* ROCHESTER (Kent). Kathedrale, Tür zum Kapitelhaus.
Um 1330—1340. Im Gewände (restaurierte) Statuen: Ekklesia, Synagoge und Kirchenlehrer. Der Stil der Plastik ist für Ostengland in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeichnend.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

277, *2.* ELY. Kathedrale, Westportal.
Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts; stilistisch dem Chor (1252 vollendet) nahestehend.

278. SALISBURY. Kathedrale, Kapitelhaus, Innenansicht.
Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Die Grundrißform eines achteckigen Zentralbaues mit Mittelsäule im 13. und 14. Jahrhundert in England besonders ausgebildet (Wells, York, Westminster).
Phot. Frith & Co., Reigate.

Tafel XI. WELLS. Kathedrale, Kapitelhaus, Innenansicht.
Um 1300; der reichst ausgestattete Bau dieser Art.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

279, 280, 1. GLOUCESTER. Kathedrale.

279. Kreuzgang.
1351—1377 erbaut. Frühestes Beispiel eines sog. Netzgewölbes, d. h. der spezifisch englischen Erscheinungsform des spätgotischen reichdekorierten Gewölbes.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

280, 1. Grabmal Eduards II. von England.
Das Alabasterwerk des Grabsteines nach 1327; der Baldachinüberbau um und nach Mitte des 14. Jahrhunderts.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

280, *2.* BEVERLEY. Münster, Percy Shrine.
1320—1330; Beispiel englischer Architekturornamentik des frühen 14. Jahrhunderts.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

281. SOUTHWELL (Nottingham). Kathedrale, Choransicht des Lettners.
Mitte des 14. Jahrhunderts. Vgl. auch vorige Abbildung.
Phot. Valentine & Sons, Dundee.

282. LICHFIELD (Stafford). Kathedrale, Außenansicht von Westen.

1280—1420. Im ganzen eines der einheitlichsten Bauwerke der englischen Gotik; besonders charakteristisch die plastisch reichgeschmückte Westfassade in rotem Sandstein.

283. WINCHESTER (Hampshire). Kathedrale, Blick durch das Langhaus gegen den Chor.
Einheitlicher Umbau bzw. Neubau 1366—1486. Das Langhaus, nach 1393 begonnen, der bedeutendste Großbau der englischen Spätgotik. Im Hintergrund, den Chor abschließend, hohe Altarwand; um 1490. Das Ostfenster mit Glasmalereien um 1520. System S. 143.
Nach Francis Bond, a. a. O.

284. CAMBRIDGE. Kapelle des King's College, Innenansicht.
Um 1472—1530 erbaut. Die alten Glasfenster erhalten. Eines der berühmtesten Werke des Spätstils (Perpendicular Style); die Wölbform konsequente Ausbildung des Netzgewölbes in der Art von Gloucester (vgl. Abb. 279).
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

285. WINDSOR. Schloß, St. Georgs-Kapelle, Innenansicht.
1460—1483. In der Raumwirkung einheitlicher, aber weniger reich als die King's College-Kapelle zu Cambridge. System S. 143.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

286, 287. LONDON. Westminster Abbey, Kapelle Heinrichs VII.

286. Außenansicht.
Die Kapelle wurpe 1502—1520 erbaut. Die Tendenzen der englischen Spätgotik in letzter Konsequenz: die Wandungen ganz in Fenster aufgelöst, bzw. die Strebemauern durch Vertikalnischen vollkommen zergliedert.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

287. Innenansicht.
Die Steindecke gehört zum Phantastischsten, was die Gotik überhaupt schuf. Die hängenden Schlußsteine sind Nachbildungen hölzerner Sprengwerkkonstruktionen (wie sie namentlich in den englischen Schloßhallen der Spätgotik beliebt waren; z. B. Westminster Hall).
Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien.

---

288. STRASSBURG. Münster, Ansicht von Westen.
13.—15. Jahrhundert. (Unterbau 1290 bis 1298, Turmgeschosse in Höhe der Fensterrose 1355—1365, Nordturm und Helm 1399—1439). Im Hintergrund der romanische Vierungsturm und das Querhaus aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

289. LÜBECK. Marienkirche, Ansicht von Südwesten.
13. und 14. Jahrhundert; Chor 1291 vollendet, Westbau mit den Türmen 1304 begonnen. Ausgangsbau der gotischen Stadtkirchen des hanseatischen Backsteinbaues. Grundriß S. 144.
Phot. Photoglob, Zürich.

290. AACHEN. Münsterchor und Nikolaikapelle von Nordwesten.
Der „hohe Chor" des Aachener Münsters 1355—1414 erbaut; die Nikolaikapelle vor 1487. — Bestimmend für den Hochchor der Hallencharakter mit völlig aufgelöster Wand — ein genial erfundener Kontrast beginnender Spätgotik zu dem karolingischen Zentralbau (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte VI, Abb. 348).

291. MÜNSTER (Westfalen). Ludgerikirche, Ansicht von Südosten.
Chor vom Ende des 14. Jahrhunderts, Langhaus und Türme romanisch (um 1200); Obergeschoß des Vierungsturmes spätgotisch. 1875 restauriert; aus dieser Zeit die Westtürme.

292. ERFURT. Blick auf Dom und Severikirche.
Domchor 14. Jahrhundert (Kryptalinks von der Domtreppe [„Greten"] 1353 vollendet). Rechts Severikirche, 13. und 15. Jahrhundert. Die Gesamtgruppe eines der schönsten Architekturbilder Deutschlands.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

293. TRIER. Liebfrauenkirche, Westansicht, vom Domkreuzgang aus.
Erbaut 1242—1253. Die Idee der Grundrißdisposition verwandt im Chor von

Saint-Yved in Braisne; der Zentralbaugedanke in Trier bodenständig; wohl aus spätromanischen Bauideen (Köln, Dekagon von St. Gereon) hergeleitet.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

294. MAGDEBURG. Blick in den Chorumgang, vom Querschiff aus.
1209—1231; von einem Meister, der die burgundische Frühgotik (vgl. Pontigny, Abb. 219) kannte; von dorther die romanisch wirkende Schwere reiner Gliederung, Eigentum die reiche, spätromanisch zu wertende Kapitellornamentik.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

295. TRIER. Liebfrauenkirche, Inneres, Blick nach Süden.
Vgl. Abb. 293.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

296. NAUMBURG. Dom, Kapitell am Westlettner.
Um 1260—1270. Beispiel eines deutschen frühgotischen Laubwerkornaments.
Phot. Kunsthistorisches Seminar, Marburg.

297—299. MARBURG. St. Elisabeth.

297. Pfeilerkapitelle am Hauptportal.
Um 1270—1280.
Phot. Kunsthistorisches Seminar, Marburg.

298. Außenansicht von Nordwesten.
Chorpartie 1235 bis ca. 1249; Türme 1314—1360; das Langhaus in Angliederung an den Chor als Hallenkirche in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

299. Innenansicht des Ostchores.
Für die Raumwirkung bestimmend die Klarheit der zweigeschossigen Fensteranordnung.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

300, *Tafel XII.* STRASSBURG. Münster.

300. Innenansicht des Langhauses, Blick vom Südschiff nach Nordosten.
1250—1275. Bedeutendste Raumschöpfung der deutschen Gotik des 13. Jahrhunderts. System S. 146.

Tafel XII. Hauptportal der Westfassade.
Um 1290—1298 erbaut; Mittelportal um 1310—1320. Bauzeit des Werkmeisters Erwin „von Steinbach".
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

301, 302. FREIBURG im Breisgau. Münster.

301. Inneres, Blick vom Chor durch das Mittelschiff.
Chor Mitte 14.—15. Jahrhundert; Querhaus romanisch, 13. Jahrhundert; Langhaus aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Anlehnung an Straßburg (vgl. Abb. 300).
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

302. Außenansicht von Südosten.
Zwischen dem spätgotischen Chor und dem frühgotischen Langhaus das romanische Querschiff mit den Osttürmen (Obergeschosse gotisch). Westturm im Untergeschoß 13. Jahrhundert; Aufbau und Helm 1320—1350; die vollendetste Lösung eines gotischen Steinhelms.

303. REGENSBURG. Dom, Choransicht.
Der Chorbau 1275 begonnen, Langhaus 14. Jahrhundert; Westbau und Einwölbung im wesentlichen 15. Jahrhundert. Die Obergeschosse und Helme der Türme nach 1859. (Vgl. Abb. 307.)

304, 305, *Tafel XIII.* KÖLN. Dom St. Peter.

304. Chor, Südostansicht.
Grundsteinlegung des Neubaues nach Brand 1248; erster Baumeister Gerard von Rile († 1279); damals Chor in der Höhe der Umfassungsmauern; 1322 vollendet.
Nach Lindner, Der Dom zu Köln.

Tafel XIII. Teilansicht des Inneren, von oben.
Raumdisposition im Sinne der entwickelten Hochgotik; vgl. Amiens, Abb. 231. Die Hochgadenfenster Frühzeit des 14. Jahrhunderts.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

305. Inneres, Blick nach Osten.
Der Westbau seit 1350 in Angriff; die Lücke zwischen Chor und

Westbau im Mittelalter (bis 1508) bis zur Höhe des nördlichen Seitenschiffs gebaut; Ausbau des Langhauses 1840—1880; aus der gleichen Zeit die Fassade nach einem Riß des 14. Jahrhunderts. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

306. HALBERSTADT. Dom, Chorinneres.
Der Chor (nach 1351 erbaut) ist der relativ jüngste Teil einer langen Bauperiode, die um 1230 mit dem Westbau beginnt, im späten 13. Jahrhundert die Seitenschiffe in Angriff nimmt, im 14. das Langhaus erbaut, dann den Chor. Einwölbung von Querschiff und Langhaus erst nach 1466.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

307. REGENSBURG. Dom, Inneres, Blick nach Osten.
Den Eindruck bestimmt der Langhausbau des 14.—15. Jahrhunderts; über der Vierung zwischen Chor und Langhaus war ursprünglich ein Turm geplant. Im Chorschluß die alten Glasfenster (14. Jahrhundert) erhalten. (Vgl. Abb. 303.)

308. ALTENBERG (Kreis Mülheim am Rhein). Ehemalige Zisterzienserkirche, Innenansicht nach Westen.
Baubeginn 1255, um 1276 der Chor vollendet; Langhaus nach älterem Plan im 14. Jahrhundert erbaut (1379 geweiht). Von ungewöhnlicher Ansehnlichkeit das Westfenster des Mittelschiffes aus dem späten 14. Jahrhundert.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

Tafel XIV. CHORIN. Ehemalige Zisterzienserkirche, Westfassade.
Baubeginn 1273; im späten 13. Jahrhundert vollendet. Die Westfront gleich dem Innenraum eine der großartigsten Anlagen des niederdeutschen Backsteinbaues der Frühgotik.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

309. STARGARD (Pommern). Marienkirche, Innenansicht nach Osten.
Ende des 13. Jahrhunderts begonnen. Gewölbe im 17. Jahrhundert erneuert. Der malerische Chor in der Raumwirkung spätes 14. Jahrhundert.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

310. REGENSBURG. Dominikanerkirche, Blick vom südlichen Seitenschiff in das Mittelschiff.
Baubeginn um 1260; Vollendung im 14. Jahrhundert. Hinsichtlich der Raumwirkung eine der bedeutendsten gotischen Basilikalbauten Deutschlands.

311. ERFURT. Barfüßerkirche, Innenansicht nach Osten.
Das Langhaus 1285 vollendet, zu Anfang des 15. Jahrhunderts eingewölbt; Chor nach 1326. Charakteristisch die Großräumigkeit und der Verzicht auf Bauzier.

312, 313. MINDEN (Westfalen). Dom St. Peter.

312. Außenansicht von Norden.
Der Westbau (rechts) frühromanisch (1064); das Langhaus frühgotisch (um 1270); Querhaus (links im Bilde) und Chor kurz vorher (um 1250—1260) erbaut.

313. Innenansicht nach Osten.
Im wesentlichen 13. Jahrhundert. Die eigentümliche und starke Raumwirkung der Hallenkirche spezifisch westfälisch.

314. OPPENHEIM am Rhein. Katharinenkirche, Ansicht der Südseite des Langhauses.
Die Westtürme spätromanisch, ca. 1240. Chor und Querhaus spätes 13. Jahrhundert, Langhaus mit den reichen Kapellenfenstern 1330—1340. Die Maßwerkfenster eines der reichsten Schmuckmotive der rheinischen Gotik.
Phot. Hertel, Mainz.

315. BRANDENBURG. Katharinenkirche, Giebel der Fronleichnamskapelle.
Die Katharinenkirche seit 1401 durch Meister Heinrich Brunsberg aus Stettin erbaut; Fronleichnamskapelle 1437 geweiht. Reichstes Zierwerk der niederdeutschen gotischen Backsteinornamentik.

316. MEISSEN. Dom, Westfassade.
Der Dom im 13. und 14. Jahrhundert gebaut, die Westwand seit 1479 durch Arnold von Westfalen; ein Prachtstück spätgotischer Dekoration; vor ihr die Fürstenkapelle (1420—1430).

317. BACHARACH am Rhein. Wernerkapelle.
1292 begonnen, Chor 1337 geweiht. Seit 1752 Ruine.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

318, 319. SCHWÄBISCH-GMÜND. Heiligkreuzkirche.

318. Außenansicht des Chors.

1351 begonnen; der Meister unbekannt, wahrscheinlich ein Mitglied der aus Gmünd stammenden Baumeisterfamilie der Parler (vgl. Prag, *Tafel XV*). Neu und für die Architektur der deutschen Spätgotik entscheidend ist die Anordnung der Kapellen im Raum zwischen den Strebepfeilern.

319. Innenansicht des Chors nach Nordwesten.

Dem Bau von 1351 (vgl. vorige Abbildung) gehört der leichte, freiräumige Aufbau an; das Gewölbe 1491—1521. Das Hallensystem des Langhauses (um 1330ff.) neben Herrenberg und Eßlingen (Frauenkirche) die älteste gotische Anlage der Art in Süddeutschland; wahrscheinlich von Straßburg (St. Thomas) ausgehend.

320. PRAG. Theinkirche, Westansicht.

Seit 1370 erbaut; die Westfassade mit den Türmen 15. Jahrhundert.
Phot. Wlha, Wien.

Tafel XV. PRAG. Dom St. Veit, Innenansicht, Blick vom Umgang in den Langchor.

Der Chorbau nach 1344 durch Matthias von Arras nach dem Vorbild der Kathedrale von Narbonne begonnen. Seit 1353 unter Peter Parler aus Gmünd der Langchor vollendet; die Hütte Parlers Ausgang einer reichen Bautätigkeit (Kolin, Kuttenberg).
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

321. SOEST. Wiesenkirche (St. Maria zur Wiese), Blick in den Chor.

Entwurf um Mitte des 14. Jahrhunderts (wohl 1343); Weihe 1376, Türme nach 1421. Einer der ersten Hallenräume der deutschen Spätgotik.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

322. WISMAR. Nikolaikirche, Innenansicht nach Osten.

Chor in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut, Langhaus nach 1459 vollendet. System S. 146.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

323. PRENZLAU. Marienkirche, Chorinneres.

Neubau (unter Beibehaltung frühgotischer Teile im Westbau) um Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Chorpartie einer der bedeutendsten gotischen Räume der Mark.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

324. SALZBURG. Franziskanerkirche, Innenansicht, Chor.

Von Hans Stethaimer aus Landshut im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts erbaut; die hochgeführten Kapellenwände etwas jünger, nach Mitte des 15. Jahrhunderts, unter Stefan Krumenauer.
Phot. Reiffenstein, Wien.

Tafel XVI. NÜRNBERG. St. Lorenz, Chorinneres.

1445—1472 nach Entwurf von Konrad Roritzer in Regensburg erbaut. Reichstes Beispiel einer spätgotischen süddeutschen Hallenanlage.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

325. WIEN. Dom St. Stephan, Innenansicht nach Osten.

Westpartie aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts (1230), das Langhaus und der Chor in Gefolgschaft der Prager Dombauhütte; Chor 1340, Langhaus 14.—15. Jahrhundert, 1446 eingewölbt, der Turm 1433 fertig. — Das Langhaus ist eine Hallenanlage mit überhöhtem Mittelschiff und fast gleich breiten Seitenschiffen; der Gesamtraum von großartig malerischer Wirkung, einer der prächtigsten Räume deutscher Spätgotik.
Phot. Reiffenstein, Wien.

326. DINKELSBÜHL. St. Georg, Innenansicht nach Nordosten.

1448—1492. Werkmeister Niklas Eseler der Ältere, der auch in Nördlingen tätig ist, und dessen Sohn. Die bedeutendste spätgotische Hallenkirche in Schwäbisch-Franken.

327. PIRNA. Marienkirche, Innenansicht.

1466 begonnen; Hauptbau 1502—1546. Im Zusammenhang mit den etwa gleichzeitigen Hallenkirchenbauten der sächsischen Erzgebirgsschule (Freiberg, Annaberg u. a.); das reiche Rippennetz des Gewölbes eines der großartigsten dieses Kreises.

328. STRASSBURG. Münster, Portal der Laurentiuskapelle.
1495 von Meister Jakob aus Landshut in Bayern. Vorbild die einfacheren Seitenportale von St. Martin in Landshut (1429).
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

329. ULM. Münster, Hauptportal der Turmvorhalle.
Anlage unter dem Baumeister Ulrich von Ensingen (1392—1402); die Pfeilerstatuen 1421 von Meister Hartmann; älter die Reliefs des inneren Portals; vor der Mittelsäule Christusfigur von Multscher (s. Abb. 462).

330. TANGERMÜNDE. St. Stephan, Portal.
Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts; spätgotische Zierformen des niederdeutschen Backsteinbaues (vgl. auch Brandenburg, Abb. 315).
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

331. CHEMNITZ. Schloßkirche, Portal.
Laut Inschrift 1525 errichtet; Beispiel der letzten Phase deutscher spätgotischer Dekoration. Der Stil weist nach Mainz.

332. MAULBRONN. Ehemaliges Zisterzienserkloster, Blick aus dem Kapitelsaal in den Kreuzgang.
Der an den Kapitelsaal stoßende Kreuzgangtrakt und der zweischiffige Kapitelsaal 13.—14. Jahrhundert.

333. HEILIGENKREUZ (Niederösterreich). Zisterzienserkloster, Dormitorium.
Frühzeit des 13. Jahrhunderts, eines der ersten Werke der Gotik im südostdeutschen Gebiet; der Stil vom Westen durch die Zisterzienser vermittelt.
Phot. Reiffenstein, Wien.

334. MARIENBURG (Westpreußen). Hochmeister-(Mittel-)Schloß, Innenansicht des großen Remters.
Der ehemalige Festsaal des Schlosses, unter Dietrich von Altenburg (1335 bis 1341) erbaut.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

335. BREMEN. Rathaus, Großer Saal.
Bau 1405—1410; aus dieser Zeit die Maßwerkfenster und die Balkendecke. Die reichverzierten Einbauten (Wendeltreppe und Portalrahmen) von 1550 und 1609; aus dieser Zeit auch die Deckenornamentik.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

336. ALLENSTEIN (Ostpreußen). Ehemaliges Schloß, Saal im Hauptgeschoß.
15.—16. Jahrhundert. Die Form des Zellengewölbes in Ostdeutschland, Böhmen und Polen besonders ausgebildet.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

337. HAANBERG (bei Brixen). Erker im Saal der Burg.
15. Jahrhundert; mit ursprünglicher Wandmalerei. Typischer Wohnraum einer Tiroler Burg.

338, 339. ASSISI. San Francesco.

338. Außenansicht, Blick auf die Oberkirche.
1228—1253; außer einigen Zisterzienserkirchen (Fossanova, Casamari) einer der ersten Großbauten der Gotik in Italien unter den Ordenskirchen; der Stil des Bauwerks weist auf Burgund; die Außenerscheinung ist spezifisch italienisch. „Als Klosterbau unvergleichlich" (Burckhardt).

339. Unterkirche, Innenansicht, Vierung und Johanniskapelle.
Italienisch die Sparsamkeit an Fenstern zugunsten der ganz mit Fresken überzogenen Wände. Die Allegorien im Vierungsgewölbe (Armut, Keuschheit, Gehorsam und Glorifikation des heiligen Franz) gelten als Arbeiten der Giotto-Schule.
Nach Beda Kleinschmidt, Die Basilika des San Francesco in Assisi.

340. FERRARA. Kathedrale, Südwestansicht.
Anlage aus dem 12. Jahrhundert, das Obergeschoß 13. Jahrhundert, gotische Fortsetzung der lombardischen romanischen Westfassade (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte VI, Abb. 524). Der Mittelbau der Fassade um 1300.
Phot. Alinari, Florenz.

Tafel XVII. FLORENZ. Franziskanerkirche Santa Croce, Innenansicht, Blick gegen den Chor.
Neubau 1252 begründet; seit 1294 ist Arnolfo di Cambio, der Hauptmeister

der Florentiner Gotik, Bauführer; Ostpartie 1330 vollendet, Langhaus 14. Jahrhundert; Fassade 1857ff. nach alten Plänen. Im Sinne gotischer Raumwirkung mit einfachsten Mitteln der großartigste gotische Bau, nicht nur Italiens. Grundriß S. 145.
Phot. Alinari, Florenz.

341. SIENA. Baptisterium San Giovanni, Hauptportal.
Seit 1317; die Kirche war als Unterbau für den neuen Domchor gedacht. Das Portal, wie die ganze Fassade, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; Entwurf vermutlich von Giacomo di Mino del Pelliciaio.

342. LUCCA. Dom San Martino, Inneres nach Osten.
Auf romanischer Grundlage im 14. Jahrhundert umgebaut; nordische Einflüsse zeigt u. a. die Anlage des Triforiums im Mittelschiff; der Raumcharakter florentinisch (vgl. Abb. 345).
Phot. Alinari, Florenz.

343. FLORENZ. Dominikanerkirche Santa Maria Novella, Blick gegen den Chor.
1278—1350 Chor, Querschiff und die östlichen Langhausjoche; das übrige Langhaus im späteren 14. Jahrhundert. Bauleiter die Ordensbrüder Fra Sisto und Fra Ristoro. Die helle, weiträumige Anlage zählt zu den schönsten Gewölbebauten Italiens.

344, 345. FLORENZ. Dom Santa Maria del Fiore.

344. Außenansicht von Süden mit dem Campanile.
1296 im Westen begonnen, Entwurf von Arnolfo di Cambio. 1334 bis 1336 war Giotto am Campanile tätig, seit 1357 Francesco Talenti am Langhaus. Die ursprüngliche Kuppel gibt etwa Abb. 576; die jetzige wurde 1434 von Brunelleschi vollendet.
Phot. Alinari, Florenz.

345. Innenansicht gegen den Chor.
Auf Grund der Disposition Arnolfos von Talenti durchgeführt; der Laufgang im Mittelschiff über den Scheidbogen nach 1360; die Chordisposition seit 1367. Über den nicht geglückten Versuch, einen Langbau mit einem Zentralbau zu verschmelzen, vgl. Dehio-Bezold, a. a. O. II, 526.
Phot. Alinari, Florenz.

346, 347. SIENA. Dom.

346. Außenansicht von Südwesten mit dem Campanile.
1259 der Chor, 1264 Kuppel, 1284 Fassadenentwurf, Aufbau nach 1372. Wieweit die Fassade einem Entwurf Giovanni Pisanos entspricht, ist fraglich; wahrscheinlich ist die Komposition von der Fassade Lorenzo Maitanis in Orvieto beeinflußt. Von Giovanni Pisano die Skulpturen am Untergeschoß der Fassade (1284—1298). Im 19. Jahrhundert stark restauriert.

347. Innenansicht, Blick vom Chor gegen das Langhaus.
Die Grundrißdisposition im Zusammenhang mit dem Zisterzienserkloster San Galgano in der Maremma, Bauleute des Klosters während der Hauptbauzeit des Domes in Siena genannt. Typisch italienisch die (dem Plan nachträglich eingefügte) Vierungskuppel.
Phot. Brogi, Florenz.

348. BOLOGNA. San Francesco, Choransicht.
Seit 1236. Backsteinbau in italienisch strengen Werkformen, ganz auf Massenwirkung gestellt (vgl. auch Assisi, Abb. 338). Der Chorgrundriß geht auf das Zisterzienserschema von Clairvaux zurück. (Vgl. Abb. 350.)

Tafel XVIII. PISA. Campo Santo.
1188 gegründet, Umbau von Giovanni di Simone 1278—1283; die Teilnahme Giovanni Pisanos am Bau neuerdings bezweifelt, als Bildhauer war er beteiligt. In der Großartigkeit der Proportionen einzigartig innerhalb der Gotik als Werk monumentaler Friedhofarchitektur.
Phot. Alinari, Florenz.

349. PISA. Santa Maria della Spina, Außenansicht von Südwesten.
Giovanni Pisano zugeschrieben; Ornamentik erst 1323. „Ein Reliquienbehälter im Großen" (Burckhardt).

350. BOLOGNA. San Francesco, Innenansicht.

Vgl. Abb. 348. Die erste große Ordenskirche Italiens, die als einheitliche Gewölbeanlage erbaut wurde; die starke Betonung des basilikalen Systems geht auf französische Anlagen zurück.
Phot. Alinari, Florenz.

351. BOLOGNA. San Petronio, Innenansicht.

Plan 1388 von dem General des Servitenordens Andrea Manfredi und dem Architekten Antonio di Vicenzo. Bauzeit bis 1440; ausgeführt von der ursprünglichen Planung (unter Senkung des höher projektierten Mittelschiffes) nur das Langhaus. Das Räumliche erinnert an Florenz, ist aber stärker im Sinne nordischer Gotik gedacht. System S. 147.
Phot. Alinari, Florenz.

352. MONZA (bei Mailand). Santa Maria in Strata, Fassade.

Ende des 14. Jahrhunderts. Eine der anmutigsten oberitalienischen Fassaden der Gotik; Backsteinbau mit Verwendung reicher Formsteine.

353. VENEDIG. Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo, Innenansicht.

1333—1390. Das räumlich-plastische Formgefühl der oberitalienischen Gotik findet hier seine vollkommenste Durchbildung; der Ausgangspunkt dieser Gruppe (zu der auch die Frari-Kirche in Venedig gehört) ist Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 343).
Phot. Photoglob, Zürich.

354, 355. MAILAND. Dom.

1387 der Bau in Angriff genommen, Inneres 1431 im wesentlichen vollendet; am Außenbau und der Dekoration wird noch im späten 15. Jahrhundert gearbeitet, fertig wurde diese gotisch sein wollende Masse erst im 18. Jahrhundert. — Der Baugedanke Produkt langer Beratungen (Kongreß 1392); das Werk selbst ein stärkeres Dokument äußeren Machtwillens als künstlerischen Geistes.

354. Choransicht.

355. Inneres nach Osten.

Phot. Alinari, Florenz.

356. PALERMO. Dom, Südseite.

Auf romanischer Grundlage (1185) Neubau des 14. Jahrhunderts (1300—1359); Kuppel barock.
Phot. Alinari, Florenz.

357. MONTE SAN GIULIANO (Westsizilien). Dom, Südwestansicht.

15. Jahrhundert, 1865 restauriert.
Phot. Alinari, Florenz.

---

358. LEÓN. Kathedrale Santa Maria de Regla, Choransicht.

13. Jahrhundert (1205—1303). Unter den spanischen Kathedralen diejenige, die — vor allem in der Außengliederung — am engsten mit der französischen Hochgotik in Fühlung steht. Die Bauzier erinnert an die Normandie (Bayeux). Grundriß und System S. 145 und 147. (Vgl. a. Abb. 369.)
Nach Junghändel-Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

359. PALENCIA. Kathedrale, Ansicht von Süden.

1321 begonnen; Hauptbau 15. Jahrhundert.
Nach Junghändel-Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

360. BURGOS. Kathedrale, Ansicht von Norden.

Hauptbau 1221—1238; Ostkapelle (im Bild links) und Westbau 14.—15. Jahrhundert, der Vierungsturm (Cimborio) 1539—1560 an Stelle eines älteren, 1466 ff. von Hans von Köln errichteten Baues. (Vgl. Abb. 364, 368.)
Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal.

361. BATALHA (Portugal). Klosterkirche, Westansicht der Fassade mit der Grabkapelle Johanns I. von Portugal.

1358 gestiftet; 15. Jahrhundert. Eine Mischung englischer und französischer Stilmotive der Spätgotik. (Vgl. *Tafel XIX.*)

362. TOLEDO. Kathedrale, Innenansicht, Blick durch das Mittelschiff.

Hauptbau 1227—1290 nach französischem Vorbild (Bourges). Charakteristisch für den spanischen Sakralraum

die umfangreichen Chorschranken des Priesterchors (Coro) und der hohe Hauptaltar (Retablo); erstere aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.
Nach Madrazo-Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

363. BARCELONA. Kathedrale, Innenansicht des Chores, Blick nach Osten.
1298 begonnen, Hauptbau erst im 14. Jahrhundert (1318 Meister Jacobus Fabre von Mallorca). Der helle und weiträumige, hallenartige Chor ist einer der schönsten gotischen Kirchenräume Spaniens.

364. BURGOS. Kathedrale, Blick durch Vierung und Querschiff.
Der Eindruck wird beherrscht durch das reiche spätgotische Zierwerk des 15. und 16. Jahrhunderts. (Vgl. Abb. 360, 368.)
Nach Junghändel-Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

365, 366. BELEM (bei Lissabon). Klosterkirche dos Jeronymos.
Um 1500. Letzte Phase der portugiesischen Spätgotik. Hauptwerk des sog. „Emanuel-Stils" (nach Emanuel I. von Portugal benannt). „Unter den Dekorationsstilen der Spätgotik ist dieser der extremst-malerische in der Gesamterscheinung" (Dehio-Bezold, a. a. O. II, 486). Die Stiftung erfolgte zum Danke für die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama (1499).
365. Innenansicht.
366. Kreuzgang.

Tafel XIX. BATALHA (Portugal). Kloster, Kreuzgang mit Brunnen.
Vgl. Abb. 361.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien.

367. ZARAGOZA. Alte Kathedrale La Seo, Inneres.
In langer Bauzeit (1119—1520) entstanden; auf quadratischem Grundriß fünf Schiffe zu fünf Jochen; drei Apsiden und latentes Querschiff im Osten. Wie bei der Kathedrale von Sevilla (seit 1403) sprechen wohl maurische Raumvorstellungen, durch die Moscheen vermittelt, mit. Angeblich ist La Seo in Zaragoza die größte Hallenkirche des Mittelalters überhaupt.
Phot. Laurent, Madrid.

368. BURGOS. Kathedrale, Portal des Südquerschiffs (Puerta del Sarmental).
13. Jahrhundert, unter dem Einfluß nordfranzösischer Hütten.
Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal.

369. LEÓN. Kathedrale, Hauptportal.
Mitte des 13. Jahrhunderts.

370. OLITE (Navarra). Santa Maria la Real, Portal.
14. Jahrhundert.
Nach Junghändel-Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

371. MURCIA. Seitenportal der Kathedrale mit Blick auf den Chor.
Der Bau der Kathedrale 1353 begonnen; das Seitenportal 15. Jahrhundert.

---

372. UPSALA (Schweden). Dom, Blick in den Chor.
Entwurf des 13. Jahrhunderts; 1287 war eine französische Steinmetzhütte in Upsala tätig. 1453 vollendet. Der Chor mit dem Kapellenkranz gleich Lübeck (Dom) eine Umbildung nordfranzösischer Dispositionen. — Neben Upsala besitzen in Skandinavien Linköping, Drontheim, Wisby und Skara bedeutende Bauten der Gotik.

ANDRÉ MICHEL, Histoire de l'Art. Paris 1906ff. — GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst, Band II. Berlin 1923. — WILHELM PINDER, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924 bis 1929. — WILHELM PINDER, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1925. — WILHELM PINDER, Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. München 1924. — A. DE BAUDOT, La Sculpture Française au Moyen Âge. Paris 1884. — PAUL VITRY et GASTON BRIÈRE, Documents de la Sculpture Française du Moyen Âge. Paris 1904. — PAUL VITRY, La Cathédrale de Reims. 1919. — JULES ROUSSEL, La Sculpture Française, Epoque Gothique. Paris 1928. — EDWARD PRIOR and ARTHUR GARDNER, An Account of Medieval Figure-Sculpture in England. Cambridge 1912. — GEORG GRAF VITZTHUM und WOLFGANG VOLBACH, Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924. — AUGUST L. MAYER, Plastik des Mittelalters in Spanien. München 1924. — GEORG WEISE, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. Reutlingen 1925—1927.

375—377. CHARTRES. Figuren am Nord- und Südportal der Kathedrale.

Das Hauptwerk der Chartreser Bildhauerateliers im 13. Jahrhundert stellen die beiden mächtigen dreiflügeligen Portalanlagen dar, welche dem Nord- bzw. Südtransept vorgesetzt wurden. Die Tätigkeit der Bildhauerhütten erstreckt sich im wesentlichen über die Zeit von ca. 1220 bis 1250. Der Geist dieser Chartreser Kunst ist aus reifster spätromanischer Überlieferung geboren; gegenüber Amiens (vgl. unten) hält die Chartreser Skulptur unvergleichlich stärker am romanischen Typus fest; immer noch ist das Antlitz der Figuren gleichsam die Seele der Statue in vollstem Maß, immer noch bedeutet die ornamentale Klangfülle der Oberfläche (der „Faltenreim" Pinders, vgl. W. Pinder, Der Bamberger Dom, Berlin 1927) den eigentlichen Ausdruck gegenüber den von innen heraus bewegten Figuren der Hütte von Amiens (über die künstlerische Situation das Wichtigste bei W. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, Zeitschr. f. Bildende Kunst, N. F. XXV [1914], S. 210ff.). Das ikonographische Thema des Nordportals ist die Antitypik des alten und neuen Bundes und das Marienleben. Das Südportal hat die Verherrlichung Christi und seiner Kirche zum Bildinhalt.

375. Figuren am Ostpfeiler vor dem Mittelportal des nördlichen Querschiffes.

Dargestellt: Sibylle und Propheten des alten Bundes. Etwa 1230 bis 1240.

376, 377. Figuren vom südlichen Querschiff, linkes (westliches) Nebenportal, Ost- und Westgewände.

Dargestellt: Der heilige Theodor (mit der Lanze), die Heiligen Stephan, Clemens (mit der Tiara) und Laurentius am Westgewände (Abb. 376), die Heiligen Vincenz von Spanien, Dionysius (mit der Bischofsmitra) und Piat, sowie der heilige Georg (mit Schild und Lanze) am Ostgewände (Abb. 377). Aus zwei Hütten; die Geistlichen stehen dem älteren Atelier um 1220 näher als die beiden Ritter Georg und Theodor, die zu den reifsten Werken der Chartreser Portalplastik gehören.

Eingehende Beschreibung u. Abb. bei Houvet, La Cathédrale de Chartres.

378—381, *Tafel XX*. AMIENS. Kathedrale, Plastik der Westportale.

378, 379. Gewändefiguren am rechten (südlichen) Seitenportal der Westfassade. Die Königin

von Saba und Salomo; Herodes und die drei Magier (378). Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung im Tempel (379).
Erstes Viertel des 13. Jahrhunderts. Die Figuren nicht mehr isoliert, sondern zu Gruppen geordnet. Die innere Standfestigkeit fühlbar; die Oberfläche begleitet die Bewegung. Zusammen mit der Westportalplastik von Notre-Dame in Paris die ersten entscheidenden Großwerke gotischer Kathedralplastik.

380. Linker Pfeiler des mittleren Westportals.
Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Wichtig für das Atelier von Amiens sind vor allem die Vierpaßreliefs mit den Monatsbildern und Szenen aus dem Leben der Propheten (um 1225—1230); kompositionell sind diese vorgebildet in Sens (Frühzeit des 13. Jahrhunderts) und Paris.
Nach Martin, a. a. O.

Tafel XX. „Le Beau Dieu d'Amiens", Figur vor dem Mittelpfeiler des mittleren Westportals.
Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Idealtyp der gotischen Statuarik des Jahrhunderts; die idealistisch verklärte Form gleichzeitig reich und geschlossen.
Nach Baudot, a. a. O.

381. Gesamtansicht des mittleren Westportals.
Im Tympanon Darstellung des Jüngsten Gerichts, im Gewände Apostel und Jünger als Begleiter des Christus am Mittelpfeiler *(Tafel XX)*. Um 1220—1230; das entscheidende Hauptwerk der Hütte von Amiens im Augenblick ihres Übergreifens nach Reims (vgl. Abb. 388—389).
Nach Martin, a. a. O.

382—391, *Tafel XXI, XXII.* REIMS. Skulpturen der Kathedrale.
Vgl. Erwin Panofsky, Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims, Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1927, S. 55—82.
In den Werken, die aus den verschiedenen Ateliers der Reimser Kathedralhütte des 13. Jahrhunderts hervorgingen, liegt der Höhe- und Wendepunkt der gotischen Steinplastik Frankreichs — in vieler Hinsicht der Gotik überhaupt. Über die Reihenfolge der Meister, die von ca. 1210 bis ca. 1299 dort tätig sind, vgl. Anm. zu Abb. 224 ff. Das Gesamte der Hunderte von Skulpturen, die zur Ausschmückung der Portale, Türme, Fassaden verwendet wurden, wird bezeichnet durch drei entscheidende Werkgruppen: a) den (noch spätromanischen) Meister der — nachträglich im mittleren Westportal (Abb. 385) aufgestellten — Heimsuchung, der die älteren Schulen (Chartres, Senlis) zu reifster Formvollendung führt; — b) den Meister der Königin von Saba und des neben ihr stehenden Propheten (Esaias oder Abiathar? *Tafel XXI* und Abb. 384) sowie den Meister der Josefgruppe (Abb. 384, zweite Figur von links); zwischen den Ateliers dieser beiden gewaltigsten Werke liegt der Prozeß der Auseinandersetzung der Reimser Hütte mit Amiens (vgl. Abb. 378—381). Im Gefolge dieser Ateliers entstehen die Königsfiguren (vgl. *Tafel XXII*); c) das jüngste Atelier, nahe dem Ende der Hochgotik, dem Miniaturstil des „Psalters des heiligen Ludwig" (Abb. 547) parallel gehend; ihm gehören die Skulpturen des inneren Westportals (Abb. 390) an.

Der Entstehungszeit nach ergibt sich (nach Panofsky) etwa folgender Verlauf: Von den ursprünglich beabsichtigten Westportalen ist erhalten das Jüngste-Gerichts-Portal und das Sixtus-Portal; beide sind vor 1225 entstanden und wurden schon zu diesem Zeitpunkt — an Stelle ihrer ersten Bestimmung für die Westfassade — in die Schauseite des nördlichen Querhauses vermauert. Dazu gehören ferner die — am stärksten von Chartres her beeindruckten — Prophetenfiguren am Südgewände des rechten Westportals (Abb. 387), die um 1210—1220 angesetzt werden dürfen. Es folgen die Apostel des Gerichts-Portals (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte VII, Abb. 519 und unsere Abb. 383), Werke von höchster Pathetik spätromanischer Ausdruckskunst, mit Bamberg nächst verwandt. In die Reliefs des Jüngsten Gerichts (Abb. 383) ist die Großformigkeit dieses Stils übergegangen, aber gemildert durch einen wei-

cheren Sinn für lyrische Schönheit (Senlis?). Die Fortsetzung bildet das Sixtus-Portal (Abb. 382), noch klingen Chartreser Motive (bei den Gewändestatuen) nach; verwandte Stilmotive finden sich in Laon um 1220.

Nach 1225 taucht der Plan der neuen (erhaltenen) Westportale mit ihren tiefen Gewänden auf. Aus der Zeit der Änderung die schon erwähnte Heimsuchungsgruppe (Abb. 385, dritte und vierte Figur von links). Wenig später erscheint die Werkstatt von Amiens, die sich seit 1230 bestimmend durchsetzt; der Verlauf läßt sich kurz durch folgende Figuren kennzeichnen: Königin von Saba und Esaias *(Tafel XXI)*, Joachim und Maria (Abb. 384, Mitte), die Verkündigung (Abb. 385 links), Josef und Anna (Abb. 384, erste und vierte Figur von rechts), endlich der heilige Nicasius und der ihn begleitende Engel zu seiner linken Hand (Abb. 388); alle diese Werke sind etwa zwischen 1230 und 1245 entstanden zu denken. In derselben Zeit Arbeit an den Königsfiguren *(Tafel XXII)* und die Reliefs der Fensterrosen der Querschiffe (Abb. 391).

Seit ca. 1250 werden die älteren Traditionen der Amienser Hütte ohne neue Impulse fortgeführt, die Monumentalfiguren (vgl. Abb. 386) treten zurück und neben den Füllarbeiten (Archivolten und Gewände) liegt der Nachdruck auf den Giebelgruppen der Westportale (vgl. *Tafel VII*) und vor allem den Figuren der inneren Westwand (Abb. 390), die etwa der Zeit um 1260 angehören und den Stil des 14. Jahrhunderts entscheidend vorausbestimmen (vgl. auch das Stephansportal in Paris, Abb. 392).

382. Sixtusportal am nördlichen Querschiff.
Im Tympanon die Lebensgeschichte des Heiligen.

Tafel XXI. Mittleres Westportal, nördliche Leibungswand mit den Figuren der Königin von Saba und des sogenannten Esaias.
Phot. Giraudon, Paris.

383. Jüngstes-Gericht-Portal am nördlichen Querschiff. Ausschnitt aus dem Tympanon. Scheidung der Seligen und Verdammten, Auferstehung der Toten.
Phot. Archives Photographiques, Paris.

384, 385. Mittleres Westportal, nördliches und südliches Gewände.

386, 387. Rechtes (südliches) Westportal, nördliches und südliches Gewände.

388, 389. Linkes (nördliches) Westportal, nördliches und südliches Gewände.

390. Innere Westwand, Teilansicht: Kommunion eines Ritters.
Nach Baudot, a. a. O.

Tafel XXII. Königsstatue vom Nordquerschiff, Ludwig IX. genannt. Ausschnitt.
Nach Vitry, a. a. O.

391. Südquerschiff. Füllfiguren des Kehlrahmens der Fensterrose.

392, 393. PARIS. Stephansportal am Südquerschiff von Notre-Dame.

392. Ansicht des Portals.
1257 begonnen; Architekt Jean de Chelles. Neben den Aposteln der Sainte-Chapelle (vgl. Abb. 400) das reifste Werk der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts; der Reliefstil (vgl. auch die Schülerszenen, Abb. 393) in seiner ausgeglichenen Schönheit voller und reicher noch als am inneren Westportal von Reims (Abb. 390).

393. Reliefs zu Seiten des Portals.
Gleichzeitig mit dem Portal. Dargestellt sind Szenen aus dem Schülerleben.

394, *Tafel XXIII.* AMIENS. Marienportal am Südquerschiff der Kathedrale.

394. Tympanon.
Um 1288. (Die nicht abgebildeten Gewändestatuen der Portalleibung gleichzeitig mit den Westportalen, erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.) Dargestellt sind im Tympanon Szenen aus dem Leben des Titularheiligen von Amiens, des Bischofs St. Honorat.

Tafel XXIII. Pfeilerfigur der „Vierge dorée".

Um 1288. Die Madonna vor dem Mittelpfeiler ist das berühmteste und volkstümlichste Standbild der französischen Gotik. Gleichzeitig ist die prachtvolle Apostelreihe im Sturz über der Madonna.

395. BOURGES. Mittleres Westportal der Kathedrale.

Letztes Viertel des 13. Jahrhunderts; stark restauriert. Dargestellt ist das Jüngste Gericht; ikonographisch wie stilistisch eine entschiedene Wendung zum Realismus des 14. Jahrhunderts: nicht Episoden (vgl. Reims, Gerichtsportal, Abb. 383), sondern der Totaleindruck der Gerichtsvorstellung entscheidet.

396. LE MANS. Gewändefiguren am Westportal von Norte-Dame-de-la-Couture.

Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Lokale Abwandlung des hochgotischen Stils; neben Le Mans namentlich in Bordeaux (Saint-Seurin) ausgeprägt.

397. NEVERS (Dép. Nièvre). Sockelfigur an einer Triforiumssäule im Schiff der Kathedrale.

Um Mitte des 13. Jahrhunderts; burgundische Abwandlung der Hochgotik. Nach Baudot, a. a. O.

398, 399. REIMS. Dudelsackpfeifer und Geiger am Musikantenhaus.

Das Musikantenhaus in Reims, ehedem das Zunfthaus der Spielleute, wurde in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut; erhalten sind im wesentlichen nur die fünf Spitzbogennischen des Obergeschosses mit den lebensgroßen sitzenden Figuren von Spielleuten: Flötenbläser, Dudelsackpfeifer, Falkner (?), Harfenspieler, Geiger, die auf Maskenkonsolen — Typen des fahrenden Volkes darstellend — ruhen. Der Stil erinnert an die reifste Pariser Hochgotik (vgl. Abb. 393, sowie die stark überarbeiteten Figuren der Apostel in der Sainte-Chapelle); die Masken gehen mit der letzten Reimser Hütte des 13. Jahrhunderts (vgl. oben) parallel.
Nach Martin, a. a. O.

400. PARIS. Apostelfiguren aus der Sainte-Chapelle. Paris, Musée de Cluny.

Drittes Viertel des 13. Jahrhunderts; Stil des Stephansportals (Abb. 392); letzte Formung der klassizistischen Richtung der Hochgotik in der Isle-de-France. Die Figuren des Cluny-Museums in ursprünglichem Zustand erhalten, während die Apostel in der Kapelle, die einer etwas jüngeren Stilstufe angehören, unter Viollet-le-Duc weitgehendst überarbeitet wurden.
Phot. Alinari, Florenz.

401. PARIS. Apostelfiguren aus der ehemaligen Abteikirche Saint-Jacques. Paris, Musée de Cluny.

1319—1327. Ältere Motive von den Typen des 13. Jahrhunderts (vgl. vorige Abbildung) leben nach; das Proportionsgefühl (Häupter, Betonung der Standlinien) neu.

402. Madonna aus der Abtei Coulombs (Dép. Eure-et-Loire). Paris, Louvre.

Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Stein; etwa lebensgroß. Typ der thronenden Madonna als „Mater Dei" und Königin; zu beachten das Spielmotiv des Kindes.
Phot. Giraudon, Paris.

Tafel XXIV. PARIS. Madonna, früher am Hauptportal von Notre-Dame, jetzt im Chor aufgestellt.

Um 1330. Neu und für den Stil des 14. Jahrhunderts entscheidend die „gotische" Standlinie und die Kurvatur der Draperien. (Die vorliegende Abbildung zeigt die Aufstellung der Figur am mittleren Westportal im 19. Jahrhundert.)
Nach Lassus et Viollet-le-Duc, Notre-Dame de Paris.

403. LÜTTICH. Steingruppe im Tympanon des Nordportals von St. Jakob: Die Krönung Mariä.

Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, Hauptwerk der Lütticher Bildhauerschule dieser Zeit. (Vgl. Baum, Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert, in Clemen, Belgische Kunstdenkmäler I, München 1923.)
Nach Clemen I, 23.

404. Büste des heiligen Jakobus als Pilger. Beauvais, Musée Archéologique.

Erstes Drittel des 14. Jahrhunderts; vgl. die Apostel aus Saint-Jacques in Paris (Abb. 401).

405. Frauenkopf. Laon, Palais de Justice (ehem. bischöfliche Kapelle).
Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts; vgl. auch die Madonna von Coulombs (Abb. 402).

406. Lyon. Schlußsteinrelief am Portal der Kathedrale.
Erstes Drittel des 14. Jahrhunderts. Dargestellt sind die Jagd nach dem Einhorn und eine Liebesszene.
Nach Baudot, a. a. O.

407. Rouen. Vierpaßrelief am Sockel des Portail des Libraires der Kathedrale.
Erstes Drittel des 14. Jahrhunderts. Neben der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies (oben links) typische Beispiele für die im 14. und 15. Jahrhundert besonders ausgebildeten Drolerien.
Nach Baudot, a. a. O.

408. Amiens. Madonna und Stifter, Statuen am Nordturm der Kathedrale.
1373—1375. Dargestellt sind König Karl V. von Frankreich (rechts) und der Dauphin (links). Frühwerk der nordfranzösischen Spätgotik.

409. Epitaph der Marie de Quinghien im Museum zu Tournai.
Tournai besaß in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts eine bedeutende Bildhauerwerkstatt, die stilistisch mit den Anfängen der großen niederländischen Malerei (van Eyck, Rogier) gleichlinig verläuft. Die Hauptwerke ehedem in der Kathedrale. — Marie de Quinghien, Gemahlin des Fastrès du Casteler († 1427), kniend mit der heiligen Katharina dargestellt, links die Madonna mit dem Kind. Das Epitaph stammt aus Antoing. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts.
Phot. Messiaen, Tournai.

410. Statuen Karls V. und der Johanna von Bourbon. Paris, Louvre.
Gegen 1370. Stammen vom Portal der von Karl V. gestifteten Zölestinerabtei in Paris. Wohl die bedeutendsten Werke der französischen Porträtplastik des 14. Jahrhunderts.
Nach Vitry-Brière, a. a. O.

Claus Sluter

Kommt um 1380 aus dem limburgischen Maasgebiet an den Hof der Herzöge von Burgund und stirbt dort 1406.

411—414. Skulpturen der ehemaligen Kartause Champmol in Dijon.

411. Madonna am Portal.
Vgl. Abb. 412. In der Stilgebung, vor allem der Behandlung der Oberflächen, eines der wichtigsten Denkmäler spätgotischer Form; die Grundzüge dieser reichen, dekorativ empfundenen Lineamente herrschen in der nordalpinen Plastik bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von Sluters Vorgänger Jean de Marville.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

412. Ansicht des Portals.
1387—1394. Zu Seiten des Gewändes die Stifter: Herzog Philipp der Kühne von Burgund und Margareta von Flandern.

413. Der Mosesbrunnen.
Im wesentlichen 1395—1402. Vollendet von Sluters Neffen Claus de Werwe. Sluters berühmtestes Werk; außer diesem und dem Portal der Kartause stammt von ihm der Entwurf des Grabmals für Philipp den Kühnen in Dijon.

414. Die Propheten David und Jeremias, Daniel und Jesaias. Sockelfiguren am Mosesbrunnen.

Antoine le Moiturier

Stammt aus Avignon, daselbst 1461 tätig, vollendet 1466—1470 in Dijon das Grabmal für Johann den Furchtlosen.

415. Grabmal des Seneschalls Philippe Pot. Paris, Louvre.
1493 vollendet. Das Motiv der Trauerfiguren („Pleurants") des Sockels seit dem frühen 14. Jahrhundert gebräuchlich. Der Gesamtausdruck der farbig gefaßten Skulpturen dekorativ.

*

416. Der heilige Michael mit dem Drachen. Toulouse, Musée des Augustins.
Spätzeit des 15. Jahrhunderts; das barock Wirkende der Form voll frischer

Lebendigkeit. Die südfranzösische Bildnerei der Spätgotik in dieser Zeit auf der vollen Höhe ihrer Entwicklung.
Phot. Librairie Hachette, Paris.

Tafel XXV. Madonna mit Kind. Toulouse, Musée des Augustins.
Nach Mitte des 15. Jahrhunderts. Das Provinziale des Spätgotischen zu entzückendem Ausdruck des Persönlichen gesteigert; eine der schönsten Schöpfungen der letzten Phase gotischer Plastik.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

417. VENDÔME. Misericordien am Chorgestühl der Église de la Trinité.
Ende des 15. Jahrhunderts. Die Misericordien stellen kleine, auf der hochgeklappten Rückseite der Chorstuhlsitze angebrachte Konsolen dar, die während des Stehens beim Chorgebet als Stütze dienten. Seit dem 14. Jahrhundert ein Hauptfeld für drolatische und genrehafte Darstellungen innerhalb der Plastik.
Nach Vitry-Brière, a. a. O.

418. MAGDEBURG. Drei Figuren aus der Folge der törichten Jungfrauen an der Paradiespforte (am nördlichen Querschiff) des Doms.
Letztes Drittel des 13. Jahrhunderts; eines der frühesten großen Werke gotischer Architekturplastik in Deutschland. Das Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen, auch als geistliches Spiel im Mittelalter verbreitet, ein beliebtes Motiv des Portalschmuckes.

419. STRASSBURG. Figuren des „Fürsten der Welt" und einer törichten Jungfrau am südlichen Seitenportal der Westfassade des Münsters.
Spätzeit des 13. Jahrhunderts. — Dem Fürsten der Welt als Anführer der törichten Jungfrauen steht auf dem rechten Gewände des Portals Christus als Geleiter der klugen Jungfrauen gegenüber (Abb. 424). Dem Gesamtinhalt des Südportals entspricht der Sieg der Tugenden über die Laster auf dem nördlichen Nebenportal — beide begleiten das Passionsthema mit den Propheten des Mittelportals (vgl. Abb. 425). — Wie in Magdeburg liegt der Nachdruck dieser Kunst in der —gegenüber französischer Kathedralplastik — ungleich gespannteren psychologischen Formulierung eines ausgesprochen asketisch erlebten Christentums — d. h. in Problemen des nahen 14. Jahrhunderts.
Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

420. REGENSBURG. Grabstein der Königin Emma in der ehemaligen Klosterkirche St. Emmeram.
Um oder bald nach 1300. Hauptwerk einer gleichzeitig mit dem Dombau in Regensburg (begonnen 1275) tätigen Steinmetzhütte. Die Frage, ob der Stein Emma, die Gemahlin Ludwigs des Deutschen, oder Uta, die Gemahlin Arnulfs von Kärnten, darstellt, ist unentschieden.

421. KAPPENBERG (Westfalen). Stiftergrabstein in der Klosterkirche.
Um 1330. Gedächtnisgrabstein, die Stifter des Klosters Kappenberg, die Grafen Gottfried und Otto, darstellend. Eines der Hauptwerke der niederrheinischen Reliefplastik des früheren 14. Jahrhunderts.

422. ÜBERLINGEN. Statuen der Verkündigung im Chor des Münsters.
Um 1310. Die farbige Fassung modern. Der Stil ist von den Vorhallenfiguren des Freiburger Münsters herzuleiten.

423. REGENSBURG. Figuren der Verkündigung im Dom.
Um 1280—1290. Der Meister, von dem eine Reihe von Werken in Regensburg und Umgebung nachweisbar, im Westen geschult; das malerisch Aufgelöste seiner Formgebung kommt vom Spätromanischen her.

424, 425. STRASSBURG. Skulpturen der Münsterportale.

424. Christus und drei kluge Jungfrauen. Statuen am südlichen Nebenportal der Westfassade.
Gegenfiguren zum Fürsten der Welt als Anführer der törichten Jungfrauen (vgl. Abb. 419).

425. Prophetenfiguren am rechten Gewände des mittleren Westportals.
Erstes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Dargestellt sind Propheten des Alten Testaments. Der Stil, der sich in den Figuren

der Seitenportale (vgl. vorige Abbildung) vorbereitet, hier zu höchster Konsequenz getrieben; er wird maßgebend für die gesamte südwestdeutsche Plastik des 14. Jahrhunderts; tief eingeschnittene zackige Umrisse, heftig bewegte Falten, Bewegtheit des mimischen Ausdrucks.

426. FREIBURG i. B. Büste der heiligen Katharina in der Portalvorhalle des Münsters (Ausschnitt).
Um 1300. Der Stil hängt mit den Nebenportalen des Straßburger Münsters (Abb. 419 und 424) zusammen, ist aber in der Gesamthaltung weicher und in seinem geistigen Ausdruck von höherer Lebenswärme. — Das Thema der Vorhallenfiguren ist gewissermaßen eine erweiterte Zusammenfassung der Straßburger Nebenportale; neben den klugen und törichten Jungfrauen die Allegorien der sieben freien Künste und verschiedene Heiligenfiguren; im Tympanon Reliefs der Heilsgeschichte.
Phot. Röbcke, Freiburg.

427—429. KÖLN. Skulpturen im Domchor.

427. Kopf des Apostels Andreas (vgl. Abb. 429, rechts).

428, 429. Maria und Christus. Die Apostel Jacobus major und Andreas. Pfeilerstatuen.
Zwischen 1322 und 1330. Der Zyklus umfaßt die Figuren Christi, der Madonna und der 12 Apostel und die dazugehörigen Baldachine mit den musizierenden Engeln; in den gleichen Kreis gehört die Holzstatue der sog. „Mailänder Madonna" an den Chorstufen. Das Hauptwerk der niederrheinischen Plastik der Hochgotik. Die Figuren „sind ganz Echo, nichts für sich selbst" (Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, II, 93).
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

430. THANN (Elsaß). Westportal des Münsters.
Anlage Mitte des 14. Jahrhunderts (1342—1350); aus dieser Zeit das große (mittlere) Tympanon mit der Geschichte des Marienlebens. Die beiden unteren Portale mit ihren Bogenfeldern (Kreuzigung und die heiligen drei Könige) spätgotisch, Frühzeit des 15. Jahrhunderts; zum Stil dieser Bogenfelder vgl. das Frankfurter Tympanon (Abb. 466).

431. NÜRNBERG. Tympanon des Westportals von St. Lorenz.
Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Darstellung enthält die Lebensgeschichte Christi, die Passion und das Jüngste Gericht, d. h. die früher auf mehrere Portale verteilten Inhalte in zusammengedrängter Form. Das Ornamentale der Gesamtkomposition mit seinen malerischen Effekten (Baldachine der Mittelzone) kündigt die beginnende Spätgotik an.

432. WIMPFEN im Tal. Statue des Apostels Thomas im Chor der ehemaligen Stiftskirche St. Peter.
Zwischen 1269 und 1278. Von dem gleichen Meister die übrigen Figuren im Chor. Den Stil des 13. Jahrhunderts kennzeichnet der großlinige, durch keine Querzüge verknitterte Faltenwurf und der geschlossene Umriß.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

433. OSNABRÜCK. Apostelfigur im Chor der Johanniskirche.
Um 1400. Vgl. gegenüber Wimpfen die spätgotisch bewegte Umrißlinie, die Belebung der Oberflächen, das geänderte Proportionsgefühl.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

434. Steinfigur der thronenden Madonna. Klosterneuburg (Niederösterreich), Stiftsmuseum.
Gegen 1320. Das künstlerisch bedeutendste Werk der gotischen Steinplastik Österreichs im 14. Jahrhundert. Der Stil weist auf Zusammenhänge mit Nordfrankreich, vor allem Paris (vgl. die Apostel aus Saint-Jacques, Abb. 401).
Nach „Belvedere" 1924, 19.

435. Holzfigur der thronenden Madonna. Köln, Schnütgen-Museum.
Um 1320. Vielleicht wallonisch. Zu vergleichen die etwa gleichzeitige „Mailänder Madonna" des Kölner Domchors. Die hohe Sensibilität der Erscheinung begegnet wieder in der Kölner Tafelmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.
Nach Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln.

436. Christus und Johannes. Holzgruppe aus Sigmaringen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Um 1320. Die Idee der „Johannesminne", die diesen Darstellungen zugrunde liegt, dürfte auf Bernhard von Clairvaux zurückgehen; die Hauptdarstellungen stammen sämtlich aus oberschwäbischen Klöstern.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

Tafel XXVI. Pietà. Holzgruppe aus Scheuerfeld in Thüringen. Koburg, Veste.

Erstes Viertel des 14. Jahrhunderts. Eines der frühesten Werke der im 14. und 15. Jahrhundert weitverbreiteten Bildform des „Andachts-" oder „Vesper-"Bildes (ital. Pietà). Die Bezeichnung „Vesperbild" nach den am Abend (ad vesperam) üblichen, dem Inhalt des Bildes entsprechenden Gebetsbetrachtungen (vgl. Demmler, Berliner Museen 1921, S. 117ff.).
Nach Pinder, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.

437. Regensburg. Steingruppe an der inneren Westwand des Domes: St. Martin und der Bettler.

Erstes Viertel des 14. Jahrhunderts; Frühwerk der vom Südwesten (Freiburg) beeinflußten Regensburger Hütte des 14. Jahrhunderts.
Phot. Laifle, Regensburg.

438. Freiburg i. B. Das Heilige Grab im Langhaus des Münsters.

Gegen 1350. Steinfiguren; am Sockel die Grabwächter in der Rüstung gewappneter Knechte und Ritter um Mitte des 14. Jahrhunderts. Den Leichnam Christi umgeben die „Frauen am Grabe" und zwei Engel (jetzt im Münstermuseum). Zum Stil vgl. die Straßburger und Rottweiler Prophetenfiguren (Abb. 425, 442, 443). Ursprünglich in einer eigenen Kapelle aufgestellt; diese Anordnung begegnet zuerst in Straßburg.
Phot. Röbcke, Freiburg.

439. Erfurt. Seitenplatte vom Steinsarkophag des heiligen Severus in der Severikirche.

Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Dargestellt ist die Berufung des Severus zum Bischof; der Heilige will die Berufung ablehnen, wird von seiner Frau ermutigt; links der Bote. Frühwerk des erzählenden Reliefstils, der sich erst in der Spätgotik voll entwickelt; in Erfurt ist noch alles auf das Dramatische des Vorgangs bezogen.

440, 442, 443. Rottweil. Skulpturen der Liebfrauenkirche.

440. Tympanon am Südportal.

Um 1340. Sandstein. Aus dem gleichen Atelier das 1343 entstandene Tympanon am Nordportal des Augsburger Doms.

442, 443. Steinfiguren zweier Apostel.

Um 1340. Ehemals am Westportal der Liebfrauenkirche, dessen plastischer Schmuck einer der maßgebendsten süddeutschen Werkhütten des 14. Jahrhunderts zugehört. Jetzt in der Lorenzkapelle (Museum).
Phot. Hebsacker, Rottweil.

441. Halberstadt. Steinfiguren vom ehemaligen Heiligen Grabe, jetzt am Altar der Marienkapelle des Domes.

Etwa Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Königsfiguren auf den Konsolen nicht zugehörig, aber aus der gleichen Zeit. Die Komposition des Grabes etwa wie in Freiburg (Abb. 438) vorstellbar.

444. Nürnberg. Steinerne Madonnenstatue am Hause Weinmarkt 12.

Mitte des 14. Jahrhunderts; ein Hauptbeispiel der älteren (von Rottweil hergeleiteten) Nürnberger Plastik des 14. Jahrhunderts.
Phot. Christof Müller, Nürnberg.

445, 446. Schwäbisch-Gmünd. Skulpturen der Heiligkreuzkirche.

445. Steinfiguren der Verkündigung am westlichen Nordportal.

Um 1350. Frühwerk der mit dem Neubau der Kirche (vgl. Abb. 318, 319) verbundenen Hütte.

446. Steinbüste des heiligen Augustinus.

Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Überrest einer Sitzfigur, ehemals am Chor der Heiligkreuzkirche, jetzt im Museum von Schwäbisch-Gmünd. Die Idee vorgebildet in den thronenden Königsfiguren des Freiburger West-

turms um 1300. Neu die Schärfe der Charakteristik im Gesichtsausdruck.

447. Apostelkopf aus der Überwasserkirche in Münster. Münster i. W., Landesmuseum.
Mitte 14. Jahrhundert. Westlichen Ursprungs; als nordfranzösisch oder wallonisch vermutet. „Ein Gipfel europäischer Skulptur um die Mitte des 14. Jahrhunderts" (Beenken, Bildwerke Westfalens, Bonn 1923, S. 6).
Phot. Hermann Beenken, Leipzig.

448. AUGSBURG. Grabplatte des Bischofs Wolfhart von Rot im Ostchor des Doms. Ausschnitt; Seitenansicht.
1302. Bronzeguß; lebensgroß. Laut Inschrift von einem Meister Otto in Wachs bossiert, von Meister Konrad in Erz gegossen. Der Porträtausdruck des Gesichts in dieser Art vor der Mitte des 14. Jahrhunderts in der gotischen Plastik des Nordens selten.

Tafel XXVII. BAMBERG. Grabstein des Fürstbischofs Friedrich von Hohenlohe († 1352) im Mittelschiff des Doms. Ausschnitt.
Mitte des 14. Jahrhunderts. Von einem Würzburger Meister, dem der Grabstein des Bischofs Otto von Wolfskehl im Würzburger Dom (Abb. 450) und das Gnadenstuhlrelief des Bürgerspitals im Luitpoldmuseum zu Würzburg zugehören. Eines der schönsten Werke gotischer Grabmalplastik überhaupt. Die Charakterisierung des Verstorbenen mit einer auch von der (hierauf eingestellten) Spätgotik nicht übertroffenen Sicherheit des Ausdrucks (den ganzen Grabstein s. in Abb. 451).
Nach Pinder, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.

449. HAVELBERG. Kopf eines Schergen von einem Kreuzwegrelief am Lettner des Doms.
Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; Mittelpunkt einer brandenburgischen Bildhauerschule, die auf mittelrheinischen und thüringischen Voraussetzungen (Erfurt; vgl. Severisarkophag, Abb. 439) beruht; s. R. Hamann, Die Elisabethenkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, II (Marburg 1929), 313.
Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

450. WÜRZBURG. Grabstein des Bischofs Otto von Wolfskehl († 1345) im Langhaus des Doms.
Gegen Mitte des 14. Jahrhunderts. Vom Meister des Bamberger Hohenlohegrabsteins; früher als dieser (vgl. Abb. 451 und *Tafel XXVII*).

451. BAMBERG. Grabstein des Friedrich von Hohenlohe.
S. *Taf. XXVII.*

452, 453. MÜHLHAUSEN (Prov. Sachsen). Kaiser Karl IV. und seine Gemahlin, vom Balkon grüßend; an der Altanbrüstung des südlichen Querschiffes von St. Marien.
Drittes Viertel des 14. Jahrhunderts. Stilistisch dem Bereich der Parlerhütte in Prag (vgl. Abb. 454, 456 und *Tafel XXVIII*) zugehörig. Die künstlerische Idee eine der kühnsten Einzelleistungen der Gotik; verwandte Formprobleme finden sich um diese Zeit bei den Königsfiguren in Exeter in England (vgl. Abb. 274).

454, *Tafel XXVIII.* PRAG. Büsten des Andreas Kotlik und der Anna von Schweidnitz in der Triforiumsgalerie des Doms.
Zwischen 1379 und 1393. Werk der Dombauhütte unter Peter Parler. Aus der Folge der 21 Büsten, die Kaiser Karl IV. und seine Familie, den Baumeister Peter Parler und die Bauleiter des Domes darstellen; zehn weitere außen am Domchor. Das Ganze gleichsam ein Monumentaldenkmal für die an dem Domwerk, das Karl IV. als seine Hauptschöpfung ansah, Beteiligten.
Nach Pinder, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.

455. PRAG. Bronzestandbild des heiligen Georg im Burghof des Hradschin.
1373. Von Martin und Georg von Klausenburg in Siebenbürgen. Im 16. Jahrhundert überarbeitet. Das Motiv der Reiterstatue in der Kathedralplastik des 14. Jahrhunderts vorgebildet (Regensburg, Abb. 437); als freiplastische Arbeit ist die Prager Reiterfigur das älteste erhaltene Werk.
Phot. Posselt, Prag-Smichov.

456. PRAG. Grabmal des Přemysl Ottokar I. im Choreingang des Doms.
Vor 1377. Werkstatt des Dombaumeisters Peter Parler. Gedächtnisstein für den Begründer des Königreichs Böhmen (1212); im Auftrage Karls IV. gefertigt, zusammen mit vier anderen Epitaphien des Přemysliden-Geschlechtes; wie bei den Büsten des Triforiums (vgl. Abb. 454 u. *Tafel XXVIII*) spricht der Denkmalsgedanke (im Sinne historischer Verewigung) mit.
Nach Pinder, Deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts.

457. REGENSBURG. Statue des heiligen Petrus am Mittelpfeiler des Dom-Hauptportales.
Um 1400; Mittelpunkt des Westportalateliers, das unter von Prag empfangenen Eindrücken der Parlerschule (vgl. die vorhergehenden Abb.) arbeitet.
Phot. Laifle, Regensburg.

NIKOLAUS VON LEYDEN

Gebürtiger Niederländer, seit 1462 in Deutschland (Trier, Straßburg, Konstanz und Wien) tätig; seine bedeutendsten Werke sind ein Steinkruzifix von 1467 in Baden-Baden und zwei Büsten vom Straßburger Rathaus, volkstümlich als „Graf von Lichtenberg" und „die schöne Bärbel" bezeichnet.

458. Marmorgrabmal Kaiser Friedrichs III. im Apostelchor von St. Stephan in Wien.
1470—1480. Eines der bedeutsamsten Werke des dekorativen Prunkstils der letzen Gotik.

VEIT STOSS

Geboren um 1447 in Nürnberg, gestorben daselbst 1533. 1477—1496 in Krakau (Marienaltar und eine Reihe von Rotmarmorgrabsteinen), seitdem wieder in Nürnberg tätig (1519 der Englische Gruß für St. Lorenz, 1520 ein großer Altar, jetzt in Bamberg). Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 391—394, und unsere Abb. 472, 473.

459. Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau; Deckplatte.
1492 vollendet; die erste beglaubigte Arbeit des Nürnberger Bildschnitzers in Krakau. Rotweißer Marmor, überlebensgroß.
Phot. nach Gipsabguß des Krakauer Museums.

★

460. BOPFINGEN (Württemberg). Rittergrabstein, angeblich des Wilhelm von Bopfingen, in der Pfarrkirche St. Blasius.
Nach 1350. Sandstein. Gedächtnisstein, wahrscheinlich eines 1284 gestorbenen Ritters; das Kostüm zeitgemäß der Mitte des 14. Jahrhunderts (Kettenhemd, darüber Lendner, Bekkenhaube, hinter dem Haupt der Turnierhelm).

461. WALDSEE (Württemberg). Bronzegrabplatte des Truchsessen Jörg von Waldburg in der Stiftskirche.
Um 1490. Einzelne Teile farbig emailliert. Gußhütte unbekannt; ähnliche Arbeiten in Kloster Schönthal in Württemberg. Die Rüstung (vgl. vorige Abbildung) entspricht dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.
Nach Dehio-Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst.

HANS MULTSCHER

Der aus Reichenhofen im Allgäu stammende, seit 1427 in Ulm auftretende Meister ist der bedeutendste Bildhauer in Ostschwaben in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

462. Christus als Schmerzensmann. Steinstatue vor der Mittelsäule der Turmvorhalle des Ulmer Münsters.
1429. Frühwerk des Meisters. Die Turmvorhalle s. Abb. 329. Gemälde aus Multschers Werkstatt s. Abb. 636, 637.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

★

463. Oberschwäbisch: Holzgruppe der klagenden Frauen. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Um 1420. Aus Mittelbiberach in Oberschwaben stammend. Beachtenswert die stammeseigentümlichen Züge in den Gesichtern, in der Spätgotik bis zur höchsten Differenzierung ausgebildet.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

464, 465. Apostelfiguren. Terrakotta. Nürnberg, Germanisches Museum.

Um 1400. Auswirkung des böhmischen Schulkreises der Parlerhütte, dessen bedeutendstes Werk in Nürnberg die um 1390 errichteten Standbilder der Kurfürsten am „Schönen Brunnen" darstellen.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin (464), und Christof Müller, Nürnberg (465).

466. Frankfurt a. M. Tympanon der Liebfrauenkirche.
Um 1420. Spätgotischer Reliefstil. An Stelle des ehedem planen Hintergrundes Landschaftsphantasie mit Berg und Baum, zwischen denen sich der Vorgang (Reise der heiligen drei Könige) abspielt; vgl. die in Thann (Abb. 430) begegnenden Motive.
Nach Dehio-Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst.

467. Die Beweinung Christi. Terrakottagruppe. Limburg a. d. Lahn, Diözesanmuseum.
Um 1405—1410. Aus Dernbach in Hessen. Die Bildnerei in gebranntem Ton ist besonders in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts in Ober- und Mitteldeutschland stark verbreitet; hauptsächlich für Andachtsbilder und Apostelfiguren (vgl. auch Abb. 464, 465).
Phot. Faßbender, Limburg.

468. Danzig. Maria im Rosenkranz. Bemalte Kalksteinfigur in der Reinoldikapelle der Marienkirche.
Um 1425. Niederdeutsche Formgebung; in der Gesamthaltung strenger und monumentaler als gleichzeitige oberdeutsche Werke.

Tafel XXIX. Oberbayrisch: Madonna aus dem ehemaligen Kloster Seeon. München, Bayerisches Nationalmuseum.
Um 1440. Hauptwerk einer um Mitte des 15. Jahrhunderts im Chiemgau verbreiteten Schnitzschule, deren Wurzeln auf Salzburg zurückgehen. Alte Bemalung (17. bis 18. Jahrhundert?) in guter Erhaltung wie sonst selten.

469. Niederbayrisch: Madonna mit Engeln. Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts. Der sehr zarte Ausdruck, der sich mit südostbayrischen Werken berührt (vgl. *Tafel XXIX*), im unteren Isar- und angrenzenden Donaugebiet um diese Zeit öfter anzutreffen; Ausgangspunkt wohl Landshut.

Jakob Kaschauer

Der Name des Wiener Meisters läßt auf böhmische Herkunft schließen.

470. Madonna vom Hochaltar des Doms in Freising. Holz. München, Bayerisches Nationalmuseum.
1443. Der Stil begegnet in der Wiener Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

*

Tafel XXX. Madonna aus Dangolsheim im Elsaß. Holz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Um 1485. Vermutlich von Simon Lainberger, der in der stilistisch verwandten Kreuzigungsgruppe des Nördlinger Hochaltars (1478—1480) feststellbar ist. Eine der anmutigsten Schöpfungen der letzten Stilphase deutscher Spätgotik.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

Hans Leinberger

Seit etwa 1510 in Landshut nachweisbar, um 1530 daselbst gestorben. Herkunft unbekannt, Zusammenhänge mit Nürnberg möglich, aber nicht erwiesen. Hauptwerke außer dem abgebildeten Stück: Hochaltar für Moosburg (1513), thronende Madonna in Polling (1527), sowie Figuren im Nationalmuseum in München. (Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 425—428.)

471. Madonna. Landshut, St. Martin.
Um 1520; das bedeutendste Werk der altbayrischen Plastik der Spätgotik.

Veit Stoss

(Vgl. oben bei Abb. 459.)

472. Mittelschrein des Marienaltars der Liebfrauenkirche in Krakau.
1486 vollendet; einer der größten Schnitzaltäre der Spätgotik (vgl. Abb. 392—394 in Band X der Propyläen-Kunstgeschichte).

473. Der Englische Gruß zu St. Lorenz in Nürnberg.
Vgl. *Tafel XVI.* Der Englische Gruß ist die populärste Schöpfung von Veit

Stoß; das ungestüme Temperament und das Malerische seines Stiles sind in diesem Werk am stärksten ausgeprägt. Phot. Ferdinand Schmidt, Nürnberg.

Tilmann Riemenschneider

Stammt aus Osterode am Harz, seit 1483 in Würzburg, dort 1531 gestorben. Seine Hauptwerke in Würzburg und Unterfranken: Grabstein des Bischofs Scherenberg von 1496 im Würzburger Dom, Adam und Eva von 1490 von der Marienkapelle dortselbst; Altäre in Dettwang und Creglingen; Heinrichsgrabmal von 1513 in Bamberg. (Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte, Band X, Abb. 418ff.)

474. Madonna in der Vorhalle des Neumünsters in Würzburg.
1493. Sandstein. Lebensgroß.
Phot. Härtinger, München.

Michael Pacher

Stammt aus Bruneck im Pustertal; um 1435 geboren, 1498 gestorben. Sowohl als Bildschnitzer wie als Maler tätig (vgl. Abb. 644, 645 und Band X, Abb. 106, 107). Seine Hauptwerke neben dem Wolfgangsaltar ehemals in Brixen und Salzburg. Er ist der führende Meister der Tiroler Spätgotik.

475. Die Krönung Mariä. Vom Mittelschrein des Altars zu St. Wolfgang bei Salzburg.
1481 vollendet.
Nach Wolff, Michael Pacher.

Anton Pilgram

Stammt aus Brünn; wird 1511—1512 als Domwerkmeister zu St. Stephan in Wien genannt. (Vgl. W. Vöge im Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1927, S. 28—33.)

476. Selbstbildnis des Meisters an der Kanzel von St. Stephan in Wien.
Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 423.

Jörg Syrlin der Ältere

477. Büste des Ptolemäus am Chorgestühl des Münsters in Ulm.
1469—1475 wurde das Chorgestühl ausgeführt; als leitender Meister (nicht als Bildhauer der einzelnen Schnitzwerke) ist Jörg Syrlin der Ältere genannt. Das Gestühl ist mit drei Reihen von Büsten verziert, dargestellt sind Philosophen des Altertums, Propheten und Apostel, d. h. die Repräsentanten der Geistesgeschichte im Sinn des Mittelalters. — Von seinem Sohn, Syrlin dem Jüngeren, das Chorgestühl in Blaubeuren.

Giovanni Pisano

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts als Sohn des wohl aus Apulien nach Pisa eingewanderten Niccolo Pisano geboren. 1275 im väterlichen Atelier (Domkanzel Siena), 1280 am Brunnen in Perugia (Abb. 195) tätig, 1284—1298 Bauleiter und Bildhauer am Dom zu Siena (Fassade; Abb. 346), bis 1310 leitender Meister der Dom-Opera in Pisa; dort 1298 Elfenbeinmadonna; 1301—1311 Domkanzel; in dieser Zeit die Kanzel von Pistoia (1298—1301) errichtet. Gestorben nach 1314. (Vgl. auch Text zu Abb. 349.)

478. Marmorkanzel von Sant' Andrea in Pistoia (vgl. Abb. 480, 481).

Tafel XXXI. Madonna im Dom von Prato.
Unter den Madonnenstatuen Giovannis (Prato; Pisa, Campo Santo; Padua, Arena) das früheste Werk; der Zusammenhang mit dem väterlichen Atelier (und der Eindruck antiker Bildwerke) noch am stärksten lebendig; die Entstehungszeit um 1270—1280.
Phot. Alinari, Florenz.

479. s. unten bei Balduccio.

480, 481. Die Geburt Christi — Die Kreuzigung Christi. Marmorreliefs an der Kanzel von Sant' Andrea in Pistoia.
1298—1301. Der Reliefstil Giovanni Pisanos mit seinem reichen Liniengefüge und seiner starken inneren Bewegtheit ist hier noch gemäßigt; die Steigerung (vor allem in der Verteilung der Massen) tritt in der ehemaligen Pisaner Domkanzel hervor.
Phot. Alinari, Florenz.

Giovanni di Balduccio da Pisa

Seit 1317 in Pisa nachweisbar; um 1335 in Florenz, seit 1339 in Mailand tätig, 1349 kehrt er nach Pisa zurück.

479. Sockelfiguren an der Tumba des heiligen Petrus Martyr in Sant' Eustorgio in Mailand: Allegorien der Kardinaltugenden (iustitia, temperantia, fortitudo, prudentia).
1339. Nachwirkung der Schule Giovanni Pisanos; selbständig und für Balduccios Stil kennzeichnend die allegorischen Figuren der Tugenden, welche den Schrein tragen.
Phot. Alinari, Florenz.

★

482. Assisi. Grabmal der Ecuba von Cypern in der Unterkirche von San Francesco.
Um 1300. Möglich sind Berührungen mit französischer Plastik; angenommen werden Einflüsse von Arnolfo di Cambio (vgl. Grabmal des Kardinals de Braye, Abb. 484).

483. Neapel. Grabmal des Fürsten Giacomo de Balzo in Santa Chiara.
Gegen Mitte des 14. Jahrhunderts; Schule des seit 1323 in Neapel tätigen Tino di Camaino aus Siena, eines Schülers Giovanni Pisanos.

Arnolfo di Cambio

Geboren um 1240; um 1270, 1278 und 1285 in Rom, seit 1294 als Bauleiter von Santa Croce in Florenz; dort gestorben um 1301. (Vgl. Text zu Abb. 193, 195, 344, 345, 482, *Tafel XVII.*)

484. Madonna in der Bekrönung des Aufbaues am Grabmal des Kardinals Wilhelm de Braye in San Domenico zu Orvieto.
Nach 1282. Arnolfos erstes selbständiges plastisches Werk, eine „Verschmelzung pisanischer Tradition mit dem Stil der römischen Marmorari" (Vitzthum-Volbach, a. a. O., S. 145).
Phot. Alinari, Florenz.

Giovanni di Agostino

Aus Siena; um 1330 in Arezzo, 1337 am Dom von Orvieto (vgl. auch Abb. 486 bis 487). Seine Hauptwerke in Siena; seinen weichen, von Giovanni Pisano stark bestimmten Stil kennzeichnet das Relief in San Bernardino in Siena (Abb. 485) aus der Zeit um 1330.

485. Madonna mit Engeln. Marmorrelief im Oratorio di San Bernardino in Siena.
Phot. Alinari, Florenz.

★

486, 487. Orvieto. Pfeilerreliefs an der Fassade des Doms.
Südlicher Außenpfeiler: Szenen aus dem Jüngsten Gericht. Ausschnitt; Christus, die Apostel und Bekenner (486).
Südlicher Innenpfeiler: Szenen aus dem Marienleben. Ausschnitt; Heimsuchung und Propheten (487).
Die Fassade wurde 1290 begonnen; die Reliefs von Lorenzo Maitani, der 1310 bis 1330 Dombauleiter war, entworfen. Maitani wird die Darstellung des Jüngsten Gerichts (Abb. 486) zugewiesen. Seit 1330 Niccolo di Nuto, seit 1347 Andrea Pisano Dombauleiter; von letzterem vielleicht die abgebildeten Reliefs aus dem Marienleben.
Phot. Alinari, Florenz.

Andrea di Jacopo d'Ognabene

Goldschmied; 1316 an dem Silberpaliotto der Kathedrale von Pistoia tätig. Sein Stil von Bedeutung für die Anfänge des Andrea Pisano.

488. Verkündigung und Heimsuchung. Silberreliefs in der Kathedrale von Pistoia (Altar der Cappella San Jacopo).
Phot. Alinari, Florenz.

Giotto di Bondone

(Vgl. die Daten bei Abb. 562 ff.)

489. Die Reliefs der Jagd und der Weberei am Campanile des Florentiner Doms.
Gesichert ist die Tätigkeit Giottos für den Campanile nur 1334—1337; ihm dürfte das Programm der Ausschmükkung (die Stufen des Lebens von der Erschaffung des Menschen und der Begründung menschlicher Kultur bis zu den Allegorien der sittlichen Mächte als Leiter der Welt) zuzuschreiben sein; für eine Reihe der untersten Reliefs lieferte er wohl die Entwürfe.
Phot. Brogi, Florenz.

Andrea Pisano

Um 1290 geboren, starb 1348; sein Stil in Fühlung mit den Goldschmieden der Zeit gebildet; Einfluß Giottos bei der Tür des Baptisteriums. Außerdem von ihm Figuren für die Florentiner Domfassade und den Campanile. (Vgl. Text zu Abb. 486/87.)

490, 491. Reliefs an der Erztür des Baptisteriums in Florenz: Mariä Heimsuchung und Salome mit dem Haupt des Johannes vor Herodias.
1330 erhält Andrea Pisano den Auftrag, die 28 Felder der Erztür für das Baptisterium zu modellieren; den Vorwurf bilden Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers.
Phot. Brogi, Florenz.

Andrea Orcagna

Andrea di Cione, gen. Orcagna, in Florenz ca. 1325—1377. Als Baumeister 1357 am Florentiner Dom, 1358 als Mosaizist für Orvieto, als Maler für verschiedene Florentiner Kirchen tätig; erhaltenes Hauptwerk: Altar in der Strozzi-Kapelle von Santa Maria Novella 1357 (vgl. Abb. 574).

492. Relief mit der Himmelfahrt Mariä auf der Rückseite des Tabernakels in Or San Michele zu Florenz. 1348 bis 1359.
Phot. Alinari, Florenz.

Nino Pisano

Um 1315 geboren, Sohn Andrea Pisanos. Jugendzeit in Florenz, Haupttätigkeit in Pisa und Pistoia. Sein weicher, lyrischer Stil lebt fort bis in das 15. Jahrhundert (vgl. Abb. 494).

Tafel XXXII. Säugende Madonna. Marmorbüste in Santa Maria della Spina in Pisa. Um 1340.
Phot. Alinari, Florenz.

Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne

Die Masegne 1394 am Lettner zu San Marco in Venedig, seit 1399 am Mailänder Dom tätig.

493. Hochaltar von San Francesco in Bologna.
1388 begonnen; Marmor. Ein Übergangswerk der Gotik zur Frührenaissance. Der Stil kommt von der Werkstatt der Künstlerfamilie de Santis in Venedig.
Phot. Alinari, Florenz.

★

494. Madonna von einer Verkündigung. Holzskulptur. Paris, Louvre.
Schule des Nino Pisano; zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vgl. *Tafel XXXII.*

FALKE-SWARZENSKI in Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. — R. KOECHLIN, Les Ivoires Gothiques. Paris 1924. — LÜER-CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Stuttgart 1904—1909. — ROBERT SCHMIDT, Möbel. Berlin 1920. — OTTO VON FALKE, Deutsche Möbel des Mittelalters. Stuttgart 1925. — G. HEINERSDORFF, Die Glasmalerei. Berlin 1914. — FR. KIESLINGER, Glasmalerei in Österreich. Wien 1925. — HERMANN SCHMITZ, Bildteppiche. Berlin 1919. — BETTY KURTH, Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern. München 1923. — LASTEYRIE-AUBERT, L'Architecture Gothique, a. a. O., II, 153—260. — YVES DELAPORTE und ETIENNE HOUVET, Les Vitrails de la Cathédrale de Chartres. Chartres 1926. — MAX SAUERLANDT, Werkformen deutscher Kunst („Blaue Bücher"). 1926. — KARL SIMON, Figürliches Kunstgerät („Blaue Bücher"). 1926.

497. Elfenbeinernes Diptychon aus Soissons. London, Victoria and Albert Museum.

Das Diptychon von Soissons, nach dem eine große französische Elfenbeinbildschnitzerwerkstatt des 13. Jahrhunderts benannt wird, gehört dem Ende dieses Jahrhunderts, der reifen Stilperiode der Werkstatt, an. Es stammt aus dem Schatz der Kathedrale von Soissons. Eng verwandt ist ein gleichzeitiges Diptychon im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Nach Koechlin, a. a. O.

498. Kreuzabnahme. Elfenbeingruppe. Paris, Louvre.

Um 1270—1290. Pariser Arbeit aus der Blütezeit der französischen Elfenbeinschnitzerei. Stilistisch den Apostelfiguren aus der Sainte-Chapelle im Musée de Cluny (Abb. 400) nahestehend. Nach Koechlin, a. a. O.

499. Kurvatur eines Bischofsstabes. Elfenbein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Im Rund der Krümme Kreuzigung mit Maria und Johannes, auf der Gegenseite Madonna zwischen Engeln. Gegenüber den feinlinigen Werken des 13. Jahrhunderts Einstellung auf malerisch-weiche Konturen.

500. Zwei Elfenbeinreliefs von Schreibtafeln. Paris, Louvre.

Zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Dargestellt sind zwei im Mittelalter weitverbreitete Gesellschaftsspiele: „La main chaude" und das Mora-Spiel. Nach Koechlin, a. a. O.

Tafel XXXIII. Die Krönung Mariä. Elfenbeingruppe. Paris, Louvre.

Pariser Arbeit aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts; das berühmteste Werk der frühen Gruppe. Der Stil besitzt die großen, monumentalen Linien der Vierge dorée von Amiens, ins Subtile gesteigert durch den intim farbigen Reiz der Bemalung, die von dem einstigen farbigen Gepräge gotischer Plastik eine Andeutung vermittelt.

501. Deckel eines Elfenbeinkastens mit vier Minneszenen. Köln, St. Ursula.

Pariser Arbeit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das Motiv der Minnespiele besonders für kleine Ausstattungsstücke innerhalb dieser Zeit bevorzugt, daneben Szenen aus den Zeitromanen (Tristan und Isolde, Parzival, Aristoteles und Phyllis), der Lyrik (Minneburg, Falkenjagd) und Volkssage (Jungbrunnen, Melusine).

★

502. Kußtafel, ehemaliger Buchdeckel. St. Paul (Kärnten), Benediktinerabtei.

Um 1270. Stammt aus St. Blasien im Schwarzwald. Silber; Treibarbeit mit Grubenschmelzeinlagen. Oberrheinisch; der Stil des Figürlichen weist auf Straßburg und Freiburg.

503. Kapellenreliquiar. Aachen, Münsterschatz.
Nach 1361. Silber; Treibarbeit mit durchscheinendem Silberschmelz. Hauptarbeit der Aachener Goldschmiedeschule des 14. Jahrhunderts, der außerdem ein Kopfreliquiar Karls des Großen, die Cornelibüste in Cornelimünster, das sog. Simeonsreliquiar und ein weiteres Kapellenreliquiar angehören.
Nach St. Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes.

504. Madonna der Johanna d'Evreux. Paris, Louvre.
1339. Auf dem Sockel 14 Platten mit Szenen aus dem Leben Christi, die älteste Silberschmelzarbeit der Pariser Goldschmiedekunst. Die Madonnenfigur Treibarbeit; der Stil entspricht etwa der Madonna vom Chor der Notre-Dame (vgl. *Tafel XXIV*).

505. Kreuzbaumreliquiar. Lucignano (Toskana), San Francesco.
Mitte des 14. Jahrhunderts. Treibarbeit. Das Motiv des Kreuzbaumes in der toskanischen Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts oft verwendet (Lucca, Pisanerkreuz); meist stehen auf den geschwungenen Seitenästen die Assistenzfiguren Maria und Johannes.

506. Kreuzigungsgruppe, ehemals im Baseler Domschatz. Berlin, Schloßmuseum.
Baseler Arbeit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Treibarbeit in vergoldetem Silber, reich mit durchscheinendem Schmelz (vorwiegend rot und blau) überzogen.

507. Das „goldene Rössel". Altötting (Oberbayern), Stiftskirche.
Pariser Arbeit von 1404. Durch den Schwager Karls VI. von Frankreich, den Herzog Ludwig von Ingolstadt, aus dessen Hausgut nach Altötting. Treib- und Gußarbeit mit Schmelz und Edelsteinen.
Nach Bezold-Riehl, Die Kunstdenkmale Bayerns.

508. Silberkanne mit Tiefschnittschmelz. Kopenhagen, Danske Kunstindustrimuseum.
Pariser Arbeit; vor Mitte des 14. Jahrhunderts. Durchscheinende Schmelzverzierung auf geschnittenem Reliefgrund.

509. Silberner Schmelzbecher. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Wiener Arbeit; um Mitte des 15. Jahrhunderts. Auf geripptem Grund in Maleremail (weiß, blau, grün) dekoriert nach dem Vorbild flandrischer Arbeiten.
Phot. Bosujak, Wien.

510. Der Corvinuspokal. Wiener-Neustadt, Stadtmuseum.
1462 von Matthias Corvinus von Ungarn gestiftet. Silbertreibarbeit; die Blumenranken Filigranschmelz, eine speziell in Ungarn gepflegte Technik.

★

511. Dreihausener Steinzeugpokal. Kopenhagen, Nationalmuseet.
Spätgotisch; 15. Jahrhundert. Das hessische Steinzeug, deren alter Herstellungsmittelpunkt Dreihausen war, gehört zu den ältesten deutschen Töpferprodukten, bei denen das Handwerk sich in ausgedehntem Maße an künstlerische Formen der Zeit (Goldschmiedearbeiten dürften die Vorbilder sein) heranwagte. Das Material ist violettbraun-gebranntes Steinzeug.

512. Bronzegrabplatte des Bischofs Heinrich von Bockholt. Lübeck, Dom.
Um 1341. Die in Flandern hergestellten, meistens mit reichverzierten gravierten Grundplatten ausgestatteten Bronzegrabdenkmäler im 13. und 14. Jahrhundert am Niederrhein, in den Hansestädten und in England verbreitet; eines der bedeutendsten ist das des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom aus dem frühen 14. Jahrhundert.

513. Hängeleuchter. Holz mit Schmiedeeisen. Lüneburg, Johanniskirche.
Spätgotisch; zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; verwandt den Rathauskronleuchtern (Abb. 515). Den ältesten Typus dieser mehrarmigen Lichterkronen mit von Lauben umstellten Mittelfiguren bilden die niederdeutschen und flandrischen Messinggußarbeiten (s'Hertogenbosch, 1424; Müllerkrone im Lübecker Dom). Mit geschnitzten Figuren und Ornamenten, Hirschgeweihen und geschmiedeten Lichtarmen im 15. und 16. Jahrhundert allgemein verbreitet; die reichsten Werke in Niederdeutschland erhalten
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

514. Frühgotische Truhe mit Schmiedeeisenbeschlag. Paris, Musée des Arts Décoratifs.
13. Jahrhundert. Technik und Dekor durch die großen Portalbeschläge der Kirchentüren (Paris, Notre-Dame; Lüttich; Marburg) bestimmt; am reichsten in der Frühgotik ausgebildet. Obigem Stück verwandte Arbeiten im Musée Carnavalet in Paris; außerdem im Victoria and Albert Museum in London, in Trier (Dom-Museum), in Berlin (Schloßmuseum; aus Herford stammend).
Nach „Les Arts Décoratifs" 1905, 48.

515. Balkendecke und Lichterkrone im Lüneburger Rathaus.
Aus dem „Fürstensaal" im Obergeschoß des Lüneburger Rathauses; Spätzeit des 15. Jahrhunderts; die ornamentalen Malereien zum Teil jünger (1573 und 1617).
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

516, 1. Eichener Paramentenschrank mit zwei faltbaren Türen im Dom zu Brandenburg a. d. Havel.
Um 1300. Die primitive, durch die Bandeisen gehaltene Holzkonstruktion wie der einfache Aufbau schon in romanischer Zeit üblich (Burg Kreuzenstein; Wernigerode; 13. Jahrhundert), die Nachbildung der Hausform lebt bei den Schränken fort bis zur Frührenaissance.

—, 2. Lüneburger Eichentruhe. Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.
Frühgotisch; 14. Jahrhundert. Die Vermischung von Architekturmotiven und Fabeltieren ist in der mit Kerbschnittmotiven durchsetzten Flachschnitzerei der gotischen Truhen Niederdeutschlands besonders reich ausgebildet.
Phot. Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, München.

517, 1. Sakristeischrank aus Kloster Neustift bei Brixen. Burg Kreuzenstein bei Wien.
Spätes 15. Jahrhundert; eines der prunkvollsten Stücke der hochentwickelten Tiroler Möbelschnitzerei der Spätgotik, deren Hauptwerke Hand in Hand mit der gleichzeitigen Altarschreinerei entstanden.

517, 2. Tiroler Zirbelholztruhe aus Brixen. Bern, Historisches Museum.
Spätgotisch; 15. Jahrhundert. Der Flachschnittdekor (vgl. die Seitenleisten auf der Abbildung) ganz besonders in den Alpenländern ausgebildet; das Kassettenmotiv der Hauptwand weist auf Fühlung mit der Lombardei.

518. Baseler Lederkassette. Berlin, Schloßmuseum.
14. Jahrhundert. Treibarbeit mit Punzierung. Dargestellt die „Frau Venus" mit Dienerinnen. Verzierte Lederbezüge für Schmuckkästchen u. ä. seit dem 12. Jahrhundert; die ältesten Stücke meist durch Blindpressung mit Stahlstempeln verziert; seit dem 14. Jahrhundert wird das Einritzen von Verzierungen und schließlich das Schneiden und Treiben des Leders geübt; in Italien und Spanien tritt meist noch reiche Vergoldung hinzu.

Tafel XXXIV. Aquamanile. Messingguß. Paris, Louvre.
Französisch oder flandrisch. 13. bis 14. Jahrhundert. Wasserkannen zum Händewaschen (Aquamanile) in Tierform im ganzen Mittelalter verbreitet, ursprünglich als liturgisches Gerät verwendet; seit dem 13. Jahrhundert als Schau- und Prunkgerät auf höfischen Tafeln.
Phot. Alinari, Florenz.

519. Spanischer Glaskrug. London, Victoria and Albert Museum.
15.—16. Jahrhundert. Der durch aufgelegte Glasfäden gebildete Dekor in Venedig seit dem früheren Mittelalter vom Orient übernommen. Die spanischen Hohlgläser gotischer Zeit sind in ihren Formen, die bis ins 18. Jahrhundert fortleben, maurischen Ursprungs.

★

520, 521. Maria und die Apostel, zwei Scheiben von einem Fenster in der Kathedrale Saint-Pierre in Poitiers.
Spätzeit des 12. Jahrhunderts; der Stil steht an der Wende vom Spätromanischen zur frühen Gotik. Die Scheiben gehören einer Darstellung der Himmelfahrt Christi an; Maria und die Apostel blicken zu dem Auffahrenden empor. (Vgl. die Gesamtansicht des Fensters in Band VII der Propyläen-Kunstgeschichte, Abb. 681.)
Phot. Archives Photographiques, Paris.

522. Die Heiligen Thomas und Johannes. Ausschnitt aus einem Glasfenster der Stephanskapelle am Chor des Kölner Doms.
Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Architektur und Grundmuster sprechen noch, wie bei Werken des 13. Jahrhunderts, im Gesamteindruck mit.

523. Das Dreikönigsfenster in der Achskapelle des Hochchores des Kölner Doms.
Anfang des 14. Jahrhunderts; eine der bedeutendsten Gesamtkompositionen; Betonung des Architekturgerüstes, in das die Figuren eingeordnet sind.

524. Das Fenster Karls des Bösen in der Kathedrale Notre-Dame in Evreux (Dép. Eure).
Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Teil einer größeren Folge von Glasfenstern in Grisaille und Farben, mit denen die Kathedrale durch Stiftungen der Könige von Navarra und des Grafen Ludwig von Evreux im Verlauf des 14. Jahrhunderts ausgeschmücktwurde.
Phot. Giraudon, Paris.

525. Das Johannesfenster in der Stiftskirche von Niederhaslach (Elsaß).
Unter dem Einfluß von Königsfelden (vgl. Abb. 526) entstanden; um 1400. Die Komposition enthält sechs Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers (Berufung, Predigt, Taufe Christi, Tanz der Salome vor Herodes, Enthauptung), um das Medaillon mit dem Bild des Heiligen gruppiert.
Nach Bruck, Elsässische Glasmalerei.

526. Der heilige Franz predigt den Vögeln. Ausschnitt aus dem Franziskusfenster der ehemaligen Klosterkirche in Königsfelden (Schweiz).
Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Königsfeldener Fenster bilden den größten erhaltenen Bestand der alemannischen Glaskunst der Frühgotik; der Ausgangspunkt dürfte in Straßburg zu suchen sein.
Nach Hans Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz.

527. Christi Auferstehung. Glasfenster aus der Minoritenkirche in Regensburg. München, Bayerisches Nationalmuseum.
Um 1370. Der Zyklus, der etwa zehn Fenster umfaßt, ist das wichtigste zusammenhängende Werk süddeutscher Monumentalmalerei des späteren 14. Jahrhunderts.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

528. Sechs Scheiben aus der Eligiuskapelle von St. Stephan in Wien. Wien, Historisches Museum.
Gegen 1400. Als Mittelpunkt der österreichischen Glasmalerei tritt Wien seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auf, gleichzeitig mit dem Aufschwung der dortigen Tafelmalerei.
Phot. Österreichische Lichtbildstelle.

529. Glasscheibe aus dem Westfenster des südlichen Seitenschiffs im Münster zu Freiburg i. B.
Um 1420. Dem Meister der Fenster der Bessererkapelle in Ulm zugeschrieben; sicher aus Ulm, dem Mittelpunkt der schwäbischen Glasmalerei des 15. Jahrhunderts, stammend. Dargestellt: oben das Jüngste Gericht; unten Ölberg, Auferstehung und Himmelfahrt.

★

530. Gobelin aus der Apokalypse: Der Engel gießt die Schale des Zornes aus. Angers, Kathedrale Saint-Maurice.
1376—1381, von Nicolas Bataille; Entwurf von Hennequin de Bruges. Für den Herzog von Anjou, den Bruder Karls V. von Frankreich, gearbeitet. Hauptwerk der Pariser Gobelinwirkerei des 14. Jahrhunderts.

531. Pariser Gobelin: Christi Darstellung im Tempel. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.
Ehemals Antependium. Werkstatt des Nicolas Bataille (vgl. vorige Abbildung) Spätzeit des 14. Jahrhunderts.

532. Arras-Gobelin: Liebesszene. Paris, Louvre.
Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Aus einer Teppichfolge mit Jagd- und Minneszenen; der Gobelinschule von Arras zugeschrieben, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebt. Die bedeutendsten Leistungen sind die aus Hardwick Hall (England) in das Victoria and Albert Museum in London geliehenen Jagdteppiche, entstanden um 1430.

533. Tournai-Gobelin: Geschichte Alexanders des Großen (Ausschnitt). Rom, Palazzo Doria.
Arbeit des Pasquier Grenier in Tournai von 1459. Tournai steht seit Mitte des 15. Jahrhunderts im Vordergrund der flandrischen Bildwirkerei. Als Entwerfer werden die Hauptmeister der dortigen Malerschule, Robert Campin, Jacques Daret, Rogier van der Weyden genannt. Die größte Werkstatt dem Wirker Pasquier Grenier (ca. 1440 bis 1470) zugewiesen.

534. Brüsseler Gobelin: Salomo und die Königin von Saba. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.
1500. Brüssel ist seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts der Hauptplatz der Bildwirker. Der Stil ist durch die Malereien des Hugo van der Goes beeinflußt. Eine besondere Spezialität der Brüsseler Werkstätten bilden die sog. Liniendamaste, d. h. die Füllung der Flächen mit kleingliedrigen Damastmustern (Rankenwerk, Granatapfelmuster u. a.).

535. Arras-Gobelin: Kavaliere und Dame. (Rosenroman.) Fragment. New York, Metropolitan Museum.
Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Zuweisung an die Manufakturen Arras oder Tournai ist umstritten.
Nach Molinier-Guiffrey, Les Arts Appliqués VI.

536. Brüsseler Gobelin: Die Krönung Mariä. Paris, Louvre.
1485. Frühwerk der im 16. Jahrhundert glänzenden Manufaktur. Vgl. auch Abb. 534.

Tafel XXXV. Touraine-Gobelin: Die Dame mit dem Einhorn. Paris, Musée de Cluny.
Um 1500. Die Gobelins mit Streublumengrund „à mille fleurs" wurden in der Touraine seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts hergestellt; Blütezeit um 1495—1520. Die bedeutendsten Stücke in Angers (Kathedrale) und im Musée de Cluny (Teppichfolge aus Schloß Boussac mit den Wappen eines Lyoneser Adelsgeschlechts).

537. Südostdeutscher Wirkteppich: Höfische Spiele und Minneszenen. Ausschnitt. Nürnberg, Germanisches Museum.
Um 1400. Ähnliche Motive auf Regensburger Teppichen der Zeit. Die Tracht der Figuren ist den burgundischen Modekleidern der Spätzeit des 14. Jahrhunderts nachgebildet. Die Phantasiearchitekturen begegnen gleichzeitig in der Tiroler Wandmalerei (Runkelstein u. a.) und in österreichischen Miniaturen mit verwandten Darstellungen.

538. Nürnberger Wirkteppich mit Propheten und Kirchenlehrern. Ausschnitt: David, Petrus und Thomas. Berlin, Schloßmuseum.
Spätgotisch; Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Bildwirkerei wurde in Nürnberg seit dem späten 14. Jahrhundert gepflegt; die Zusammenhänge weisen auf Regensburg und Prag. Als Mittelpunkt der Nürnberger Industrie, die ihre Blütezeit im späten 15. Jahrhundert erlebt, gilt das Katharinenkloster.

539. Baseler Rückenlaken mit Fabeltieren. Zürich, Landesmuseum.
Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Die Bezeichnung „Rückenlaken" (Dorsale) nach der Verwendung dieser Wirkereien als Wanddecken über den Sitzbänken. Die Schweizer Schule ist die bedeutendste der verschiedenen deutschen Gebiete spätgotischer Bildweberei, ihr Hauptherstellungsort war Basel. Die Verwendung von Fabeltieren hängt mit den Tiervorstellungen des Mittelalters, das mit einzelnen Tieren besondere Kräfte in Verbindung brachte, zusammen.

540. Altarvorhang: Die Auferstehung Christi. Aus Kloster Bremgarten. Basel, Historisches Museum.
Aargauer Arbeit um 1500. Beispiel der volkstümlich primitiven Wirktechnik, wie sie besonders für Altarvorhänge in den Nordschweizer Frauenklöstern im 15. Jahrhundert geübt wurde.

Tafel XXXVI. Fragment eines Baseler Minneteppichs. Berlin, Schloßmuseum.
Um Mitte des 15. Jahrhunderts. Vgl. Abb. 539.

541. Altarvorhang aus Königsfelden. Ausschnitt. Bern, Historisches Museum.
Vor 1357. Seidenstickerei auf Goldgrund; im ganzen sieben Szenen aus der Lebensgeschichte Christi. (Hier ab-

gebildet die Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung.) Von Bischof Albrecht II. von Österreich nach Königsfelden gestiftet. Werk der Prager Schule, von der ein Altarbehang aus Pirna in Dresden und ein weiterer im Kloster Kamp in Österreich erhalten sind. Zum Stil vgl. die Werke der gleichzeitigen Prager Tafelmalerei (Abb. 620). Nach Louis de Farcy, La Broderie.

542. Altarvorhang: Szenen aus der Magdalenen-Legende. Wernigerode, Museum.
Frühgotisch; um 1300. Weißstickerei auf Leinen. Neben der Stickerei mit farbiger Wolle wurde die Weißstickerei im 13. und 14. Jahrhundert in den niederdeutschen Frauenklöstern ganz besonders gepflegt. Außer biblischen Stoffen, wie der Maria Magdalena auf dem obigen Stück, begegnen oft Vorwürfe aus dem Sagenleben, z. B. Tristan oder Reineke Fuchs.

543. Chormantel aus Kloster Syon bei London. London, Victoria and Albert Museum.
Um 1300. Flachstickerei in Seide und Gold auf Leinengrund, der mit Seide gedeckt ist. Im 13. und frühen 14. Jahrhundert war die Herstellung prunkvoller liturgischer Gewänder in England in hervorragendem Maße ausgebildet; die englische Seidenstickerei (opus anglicanum) ähnlich weit verbreitet wie etwa die Pariser Elfenbeinschnitzerei.
Nach Louis de Farcy, La Broderie.

544, 1. Kasel aus italienischer Seide. Halberstadt, Dom.
14. Jahrhundert. Das Drachenmotiv geht auf chinesische Vorbilder zurück, die mit ostasiatischen Stoffen über Byzanz nach Italien kamen.
Phot. Koehler & Saemann, Halberstadt.

—, 2. Kasel vom sogenannten Ornat des goldenen Vließes. Wien, Schatzkammer.
Burgundisch; 15. Jahrhundert. Die Entwürfe werden Jan van Eyck zugeschrieben. Seide und Gold. Plattstich, zum Teil lasierend auf dem Goldgrund aufgetragen.

GEORG VITZTHUM, Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907. — ANDRÉ MICHEL, Histoire de l'Art, III, 1 (1907), IV, 2 (1911). — GEORG VITZTHUM und WOLFGANG VOLBACH, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1924. — BURGER, SCHMITZ, BETH, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg 1918/19. — ERNST HEIDRICH, Altniederländische Malerei. Jena 1924. — ERNST HEIDRICH, Altdeutsche Malerei. Jena 1921. — ARTHUR WEESE, Skulptur und Malerei in Frankreich im 15. und 16. Jahrhundert (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam 1927. — GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II. Berlin 1923. — AUGUST L. MAYER, Malerei in Spanien. Leipzig 1913ff. — WILHELM HAUSENSTEIN, Tafelmalerei der alten Franzosen. München 1923. — MAX I. FRIEDLÄNDER, Die altniederländische Malerei, 7 Bde. Berlin 1924—1929. — MAX DVOŘAK, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. München 1925. — CURT GLASER, Die altdeutsche Malerei. München 1924. — CARL GEORG HEISE, Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918.

547. Miniatur aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen. Paris, Bibliothèque Nationale (Ms. lat. 10525).

Geschrieben zwischen 1253 und 1270; künstlerisch das bedeutendste Werk der Miniaturmalerei der Pariser Hochgotik; Ausgangspunkt für den Stil des wichtigsten Illuministen der Zeit in Paris, des Malers Honoré (vgl. Abb. 549). — Darstellung: König Jephta wird von seiner Tochter und ihren Gefolginnen auf der siegreichen Rückkehr empfangen, er zerreißt sein Gewand, weil er gelobt hatte, das Erste, was ihm begegne, zu opfern (Buch der Richter X, 30—35).

548. Die Allegorien von Freundschaft und Feindschaft, illustriert durch biblische Szenen (David und Jonathan, Saul und David). Miniatur aus der „Somme le Roi". London, British Museum (Ms. 28162).

Maasschule. Um 1300.

HONORÉ

Während der Regierungszeit Philipps des Schönen als der bedeutendste Buchmaler in Paris genannt, 1296 beurkundet; tätig im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts.

549. Szenen aus der Geschichte Davids. Aus dem Brevier Philipps des Schönen. Paris, Bibliothèque Nationale (Cod. lat. 1023).

Gegen 1300. — Dargestellt oben die Salbung Davids, unten die Überwindung Goliaths. Zur Stilistik vgl. das Tympanon des Stephansportals von Notre-Dame in Paris (Abb. 392) und die Apostel der Sainte-Chapelle (Abb. 400). Nach Vitzthum, a. a. O.

★

550. Sechs Szenen aus dem Leben Christi. Miniatur aus dem Psalter des Robert de Lisle. London, British Museum (Ms. Arundel 83).

Bedeutendstes Werk der ostenglischen, mit Paris in Fühlung stehenden Miniatorenschule des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts. Der Psalter besteht aus zwei, zeitlich getrennten Teilen, von denen der ältere (Arundel 83, II, vgl. die folgende Abbildung) noch vor 1300 entstand, während der erste Teil mit seinen in einen Architekturrahmen eingeordneten Kleinbildern (Abb. 550) in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, vor 1308, entstand. — Darstellung: Bethlehemitischer Kindermord, Hochzeit zu Kana, Erweckung der Tochter des Jairus, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Verrat.

551. Thronende Madonna zwischen Heiligen. Miniatur aus dem Psalter des

Robert de Lisle. London, British Museum (Ms. Arundel 83, II).
Spätzeit des 13. Jahrhunderts; vgl. Abb. 550.

552. Die Anbetung der Könige. Miniatur in einem Psalter aus Reims. London, British Museum.
Frühzeit des 14. Jahrhunderts; Mittelpunkt einer Reimser Werkstatt. Beispiel der provinzialen nordfranzösischen Auswirkungen der Pariser Schule.

553. Der König von Ägypten auf der Jagd — Joseph und die Frau des Potiphar. Miniaturen aus Queen Mary's Psalter. London, British Museum (Royal Ms. 2 B, VII).
Frühzeit des 14. Jahrhunderts, das Hauptwerk der englischen gotischen Miniaturmalerei. Neben älteren Motiven der bodenständigen ostenglischen Schulen (vgl. Abb. 551) macht sich die Pariser Kunst Honorés (Abb. 549) in der flüssigen Leichtheit und Lebensfülle der Darstellungen geltend.
Nach Warner, Queen Mary's Psalter.

554. Huldigung der heiligen drei Könige, zu Seiten kniende Stifter. Miniatur aus dem Missale des Laurentius von Antwerpen. Haag, Museum Meermanno-Westreenianum.
Niederländisch; vom Jahre 1365. Unter dem Einflusse des Malers Jan van Brugge, dem flämischen Hofmaler König Karls V. von Frankreich.
Phot. Oppenheim, Haag.

Tafel XXXVII, 555. Monatsbilder des Mai mit der Stadt Riom und des Juli mit dem Schloß von Poitiers. Miniaturen aus dem Stundenbuch des Herzogs Johann von Berry, genannt „Les très-riches heures du Duc de Berry". Chantilly, Musée Condé.
Die „très-riches heures" — etwa „das vorzüglich reiche Stundenbuch" zu übersetzen — sind das kostbarste Werk der einst großen Bibliothek des leidenschaftlichen Büchersammlers Herzog Jean de Berry in Bourges. Sie wurden zwischen 1411 und 1416 von den Brüdern Pol, Hennequin und Hermand de Limbourg (Limburg a. d. Maas) ausgeführt. Ihr Stil bezeichnet den Höhepunkt der maasländisch-burgundischen Miniaturmalerei, die ihren Ausgangspunkt im alten Flandern und Hennegau (Geldern, Ypern, Brabant, Brügge) besitzt und die unmittelbare Vorstufe zur Kunst der Brüder van Eyck (vgl. unten) bildet. Von besonderer Bedeutung in den „très-riches heures" sind die getreuen Architekturdarstellungen — Schlösser und Besitzungen der Herzöge von Burgund — und die Schilderungen des täglichen Lebens (vgl. Abb. 555); kulturgeschichtlich die wertvollste Nachricht für die reiche spätgotische Kultur des burgundischen Reiches. Der Stil ist stark mit Eindrücken der trecentistischen italienischen Malerei (Siena und seine Auswirkungen in Avignon, vgl. Einleitung) fundiert, es ist denkbar, daß daneben östliche Anregungen (von persischen Miniaturen her) mitsprechen. — Stundenbücher enthalten die liturgischen Tagesgebete im Kreislauf des Jahres; die Idee des Jahreszyklus gibt seit dem 14. Jahrhundert den Künstlern Gelegenheit zur Schilderung des Jahresverlaufs; die älteren Gedanken der Monatsbilder, in denen das 13. Jahrhundert ein beliebtes Motiv der Kathedralplastik sah, werden nun von den Malern episodisch ausgebaut und zu einer Hauptquelle der Sittenbildschilderung; das größte Werk der Art ist das niederländische Breviarium Grimani in der Markusbibliothek in Venedig aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

André Beauneveu

Zuerst 1361 in Valenciennes erwähnt, tätig im Auftrage Karls V. von Frankreich, neben Jean de Bruges einer der bedeutendsten flandrischen Maler der Zeit. Inhaber eines großen Ateliers: 1374 wird er an einem großen Grabmal für Ludwig den Bösen in Courtrai genannt. Gestorben 1413.

556. Madonna mit Kind. Miniatur aus dem sogenannten „Wunderreichen Stundenbuch" des Herzogs von Berry. Brüssel, Bibliothèque Royale (Ms. 11060/61).
Vor 1402 entstanden. Die Bilder des sehr reich illustrierten Werkes werden andererseits den niederländischen Malern Jacquemart de Hesdin und Jakob Coene von Brügge zugeschrieben.
Nach Bacha, Les très-belles Miniatures.

Hubert und Jan van Eyck

(Vgl. die Daten bei Abb. 588 und 592.)

557. Die Madonna mit den heiligen Jungfrauen. Miniatur aus dem 1904 verbrannten Turiner Stundenbuch.
Um 1417 wurde für Herzog Wilhelm IV. von Bayern-Holland ein Stundenbuch angefertigt. Später zerstreut kam der Hauptbestand der Handschrift an die Turiner Bibliothek, wo er 1904 verbrannte; Einzelteile in Mailand und Paris blieben erhalten. Der Stil der (in Photographie erhaltenen) Turiner Blätter wird auf zwei Hände gedeutet, der Anteil des Jan van Eyck ist nach Friedländer (Altniederländische Malerei I, 68 ff.) keinesfalls zweifelhaft. — Darstellung: oben die Madonna zwischen den heiligen Jungfrauen; unten die Verehrung des Lammes durch die Jungfrauen.
Nach Durrieu, Heures de Turin.

★

558. Bildseite aus einer Armenbibel. Wien, Nationalbibliothek (C. 1198).
14. Jahrhundert. Donauschule. Die sogenannten „Armenbibeln" geben eine Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament zum Zwecke lehrhafter Erbauung. Entstanden sind sie aus der volkstümlichen Predigt, wahrscheinlich in süddeutschen Donauklöstern, vielleicht in Regensburg.

559. Bildseite einer Armenbibel aus Kloster Metten. München, Staatsbibliothek (Clm. 8201).
1414 im Kloster Metten bei Regensburg geschrieben. Eine der bedeutendsten Arbeiten der Donauschule im frühen 15. Jahrhundert.
Nach Cornell, Biblia pauperum.

560, 1. Darstellung Christi im Tempel. Miniatur aus dem Buch „Laus Mariae" des Konrad von Hainburg. Prag, Nationalmuseum.
Spätzeit des 14. Jahrhunderts. Dem Handschriftenkreise des Liber viaticus des Johann von Neumarkt (um 1360) zugehörig; der Stil steht im Zusammenhang mit den (durch Karl IV.) vermittelten Einflüssen der Bildkunst von Avignon.

—, 2. David tanzt vor der Bundeslade. Miniatur aus der lateinischen Wenzelbibel. Wien, Nationalbibliothek.
Ende des 14. Jahrhunderts, im Auftrage König Wenzels (1378—1419) entstanden. Frühwerk eines großen Handschriftenzyklus, dessen Mittelpunkt die sechsbändige deutsche Wenzelbibel der Wiener Nationalbibliothek mit ihren reichen sittenbildlichen Darstellungen bildet. Der Ausgangspunkt dieser Schule liegt in der Hofkunst Karls IV. in Prag (vgl. Abb. 620—621), die auf den durch den König bedingten Zusammenhängen mit der Malerei von Avignon beruht.

Duccio di Buoninsegna

Begründer der Malerschule von Siena, deren Blütezeit etwa das 14. Jahrhundert umfaßt (ca. 1250—1319).

561. Die drei Marien am Grabe Christi. Siena, Dom-Museum.
Aus der „Maiestas" genannten großen Bilderreihe der Geschichte Christi, 1311 für den Dom von Siena vollendet.

Giotto di Bondone

Geboren um 1266 bei Florenz, gestorben in Florenz 1337. Jugendarbeiten in der Oberkirche zu San Francesco in Assisi (Bilder aus dem Leben des heiligen Franziskus); gegen 1300 Tätigkeit in Rom. 1303—1305 erstes Hauptwerk: die Fresken der Arenakapelle in Padua. 1307 in Florenz, um diese Zeit wohl die Madonna in den Uffizien. Arbeiten für Santa Croce: Johanneslegende der Peruzzi-Kapelle; Franziskuslegende in der Bardi-Kapelle; zwei weitere Zyklen zerstört. Dann in Bologna, 1329—1333 in Neapel. Seit 1334 Leiter der Florentiner Dombauhütte; über seine Tätigkeit als Architekt bzw. Bildhauer vgl. Anmerkung zu Abb. 489; vgl. auch Anm. zu Abb. 339 u. 344.)

562—566, *Tafel XXXVIII.* Fresken der Arenakapelle (Madonna dell' Arena) in Padua. 1303—1305.

562. Joachim bei den Hirten.
563. Mariä Hochzeitszug.
564. Die Erweckung des Lazarus.
565. Noli me tangere.

566. Allegorie der Gerechtigkeit.
Tafel XXXVIII. Maria. Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht.

567. Madonna. Tafelbild, aus der Kirche Ognissanti in Florenz stammend. Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari, Florenz.

568. Die Predigt des heiligen Franz vor Papst Honorius III. Fresko. Assisi, Oberkirche von San Francesco.

569, 1. Das Gastmahl des Herodes. Fresko. Florenz, Cappella Peruzzi von Santa Croce.

—, 2. Die Erscheinung des heiligen Franz in Arles. Fresko. Florenz, Cappella Bardi von Santa Croce.

Taddeo Gaddi

Um 1300—1366. Schüler Giottos; vornehmlich in Florenz tätig. In Santa Croce um 1338 Marienleben in der Baroncelli-Kapelle (Abb. 570). 1341 in San Miniato bei Florenz, 1353 in Pistoia tätig. Zahlreiche Tafelbilder (Berlin, von 1334; Florenz, von 1355, u. a.) erhalten.

570. Der Tempelgang Mariä. Fresko. Florenz, Cappella Baroncelli (Giugni) von Santa Croce.

Bernardo Daddi

1312—1355 in Florenz als Mitglied der Malerzunft beurkundet. Hauptwerk die Fresken der Laurentius- und Stephanus-Legende in der Pucci-Kapelle von Santa Croce (um 1330). Die Marienkrönung in Berlin um 1344. Sein reifer Stil berührt sich mit den Sienesen.

571. Die Krönung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Nardo di Cione

Seit 1345 in der Florentiner Malerzunft, 1366 in Florenz gestorben. Stilgeschichtlich gesichert die Fresken der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella; unter dem Einfluß der Monumentalmalerei von Siena entstanden.

572, 573. Maiestas und Teilansicht aus dem Jüngsten Gericht. Fresken. Florenz, Santa Maria Novella.

Andrea Orcagna

Bedeutendster Florentiner Künstler des 14. Jahrhunderts nach Giotto; Bildhauer und Maler. Seit 1325 Mitglied der Steinmetzengilde, seit 1344 der Malerzunft angehörend. 1354—1357 entstand der Altar der Strozzi-Kapelle; seit 1355 war Orcagna Oberleiter an dem Tabernakel von Or San Michele (Abb. 492), 1358 in Orvieto (Fassadenmosaik); er starb 1377.

574. Maiestas Christi. Fünfteiliger Altaraufsatz. Florenz, Cappella Strozzi von Santa Maria Novella.

Pietro Lorenzetti

Um 1280—1348, lebte vorwiegend in Siena. Bekannt sind von ihm Altarwerke in Arezzo, Siena und Florenz. Am stärksten spricht sein eigener Stil in den Fresken der Unterkirche in Assisi um 1330, vor allem der abgebildeten Madonna zwischen Franziskus und Johannes.

575. Madonna zwischen Heiligen. Fresko. Assisi, Unterkirche von San Francesco.

Andrea da Firenze

Erwähnt zwischen 1343 und 1377 in Florenz und Pisa. 1365 die Arbeiten für die Spanische Kapelle, vor 1377 im Campo Santo in Pisa tätig. Sein Stil von Siena abhängig.

576. Verherrlichung des Dominikanerordens. Fresko. Florenz, Santa Maria Novella, Cappella degli Spagnuoli.
Die „Verherrlichung des Dominikanerordens" ist eine Darstellung der „streitenden und triumphierenden" Kirche, wahrscheinlich in unmittelbarem Zusammenhang mit einer gleichzeitigen Denkschrift des Ordens.

Antonio Veneziano

In Siena, Florenz und Pisa tätiger Künstler des ausgehenden 14. Jahrhunderts; sein Stil berührt sich mit den oberitalienischen Meistern Altichiero und Avanzo, vor allem hinsichtlich des farbigen Problems. In Pisa malt er für den Campo Santo 1384—1387 drei Szenen aus dem Pilgerleben des heiligen Rainer als Fortsetzung der Arbeit des Andrea da Firenze.

577. Das Weinwunder des heiligen Rainer. Fresko. Pisa, Campo Santo.

Simone Martini

1284 in Siena geboren; 1315 seine Maiestas im Rathaussaal dortselbst. 1317 in Neapel, seit 1321 wieder in Siena, 1328 sein Fresko des Feldherrn Guidoriccio. 1339 in Avignon, stirbt dort 1344.

578. Bild des sienesischen Feldherrn Guidoriccio Ricci dei Folignano. Gesamtansicht und Ausschnitt. Siena, Palazzo Pubblico, Großer Saal.

Tafel XXXIX. Mittelbild des Verkündigungsaltar. Florenz, Uffizien.

1333 von Martini und seinem Schwager Lippo Memmi (s. u.) für den Dom zu Siena gemalt. Der Anteil der Künstler nicht sicher zu trennen, die maßgebende Leistung von Martini.

579. Maiestas. Fresko. Siena, Palazzo Pubblico, Großer Saal.

Lippo Memmi

Schwager Simone Martinis, in dessen Werkstatt tätig.

580. Mater misericordiae. Orvieto, Dom.

1320 gemalt. Das Motiv des Schutzmantelbildes in Italien und Spanien im 14. Jahrhundert besonders verbreitet.

Andrea Vanni

1332—1414; Schüler Lippo Memmis und Ambrogio Lorenzettis, einer der jüngsten Meister der altsienesischen Schule. Hauptsächlich sind von ihm Tafelbilder erhalten; selten Wandmalereien, wie das Fresko der heiligen Katharina, sein reifstes Werk.

581. Die heilige Katharina von Siena. Fresko. Siena, San Domenico.

Ambrogio Lorenzetti

Jugendzeit unbekannt; wie sein älterer Bruder Pietro Lorenzetti erhielt er die erste Schulung in Siena. Zuerst 1332 in Florenz genannt; seine Hauptleistung als Freskomaler die Bilder „des guten und schlechten Regiments" im „Saale der Neun" des Siener Rathauses, 1335—1340. 1348 gestorben.

582. Städtisches Leben (Das gute Regiment). Fresko. Siena, Palazzo Pubblico.

*

583—585. Der Triumph des Todes. Fresko eines unbekannten Meisters im Campo Santo zu Pisa.

583. Höfisches Leben. Ausschnitt aus der rechten Hälfte.

584. Linke Hälfte: Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten.

585. Rechte Hälfte: Der Triumph des Todes.

Nach 1350; schon 1374 restauriert. Meister unbekannt; unverkennbar der Einfluß der Sienesen (Lorenzetti). Die Darstellung des Höllenberges in der Mitte des Bildes schließt sich eng an Dante.

Masaccio

Tommaso di Ser Giovanni Guidi, gen. Masaccio, ist 1401 in Castel San Giovanni geboren, 1422 Mitglied der Florentiner Malergilde, 1428 gestorben. Er gilt als der eigentliche Eröffner der Frührenaissance (vgl. Propyläen-Kunstgeschichte VIII, Abb. 241—245). — Seine Frühwerke in Neapel (Abb. 586) und Pisa; die bedeutendsten und für den Monumentalstil des Florentiner Quattrocento grundlegenden Schöpfungen sind die Fresken für San Clemente in Rom und die Brancacci-Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz.

586. Das Schneewunder des Papstes Liberius. Fragment eines größeren Altarwerkes. Neapel, Nationalmuseum.

Phot. Brogi, Florenz.

Francesco da Volterra

Vermutlich aus der Schule von Siena. Überliefert von ihm der großartige Zyklus der sechs Fresken aus der Geschichte Hiobs für den Campo Santo in Pisa, 1371—1372 entstanden.

587. Zwiegespräch Gottes mit Satan. Ausschnitt aus einem Fresko im Campo Santo zu Pisa (Südwand).

In der räumlichen Auffassung der sienesisch großflächig komponierten Figuren kündet sich die neue Zeit des italienischen Quattrocento, der nächste Schritt monumentaler Raumgestaltung im Sinne eines konkreten Raumausschnittes (gegenüber dem Idealraum des Trecento, vgl. Abb. 584—585) bei Masaccio. Phot. Alinari, Florenz.

Hubert und Jan van Eyck

588—591, *Tafel XL.* Der Genter Altar. Gent, St. Bavo.

Der Altar wurde von dem Bürgermeister Jodocus Vydt und seiner Gemahlin für St. Bavo in Gent gestiftet; als Datum der Vollendung gilt der 6. Mai 1432. Der Anteil der beiden Brüder Hubert und Jan an dem Werk ist nicht restlos geklärt; der ältere Bruder, Hubert, starb schon 1426, auf ihn wird die Gesamtkomposition zurückgehen; zugewiesen werden ihm ferner die drei großen Figuren des Mittelschreins (Christus, Maria und Johannes), während das erste Menschenpaar als gesichertes Werk des Jan van Eyck betrachtet wird. Die geschlossenen Flügel zeigen die Verkündigung, die Stifter und ihre Patrone; der geöffnete Altar stellt das himmlische Jerusalem dar.

588. Der thronende Christus.

Tafel XL. Gesamtbild des Altars.

589. Adam und Eva.

590. Die gerechten Richter und die Streiter Christi.

591. Die heiligen Einsiedler und Pilger.

Jan van Eyck

Um 1400 in dem Dorfe Maeseijck (Prov. Limburg) geboren, starb 1441 in Brügge. 1422—1424 im Dienste der Grafen von Holland (vgl. Text zu Abb. 577), seit 1425 im Dienste Philipps des Guten von Burgund. Reise nach Portugal. Seit 1430 in Brügge ansässig.

592. Die Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Louvre.

Nicolas Rolin war Kanzler bei Philipp dem Guten. Das Bild gilt als Frühwerk des Jan van Eyck aus der Zeit, in der er im burgundischen Hofdienst stand, um 1425. Die minutiöse Behandlung des Hintergrundes erinnert an die Darstellungsweise der Miniaturmaler.

Tafel XLI. Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Gattin. London, National Gallery.

1434 laut Inschrift auf dem Spiegel im Hintergrund („Johannes de Eyk fuit hic 1434"). Die Dargestellten sind: Giovanni Arnolfini in Brügge, Vertreter eines Lucceser Kaufhauses, und Jeanne de Chenany. Neben der Galatracht der Frau ist die ganze Ausstattung eines vornehmen niederländischen Wohnzimmers dargestellt; im Vordergrunde (links) die Überschuhe, die man für die Straße anzog.

593. Die Madonna des Kanonikus van der Paele. Brügge, Musée Communal.

Laut Inschrift auf dem Rahmen des Bildes 1436 gemalt. Neben dem knienden Stifter steht sein Namenspatron, der heilige Georg; gegenüber der heilige Donatus, der Patron der Brügger Kirche, der das Bild gehörte. Der Kopf des Kanonikus wohl die großartigste Porträtstudie vor Albrecht Dürer.

594. Die Madonna von Lucca. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

Aus dem letzten Jahrzehnt des Künstlers. Benannt nach dem Herzog von Lucca, der das Bild besaß. Die Vorstellung der Madonna durchaus intim; abgesehen von dem repräsentativen Thronstuhl ist die Umgebung das Frauengemach einer Burg; alles atmet Stille.

595. Die Gattin des Künstlers. Brügge, Musée Communal.

Die Inschrift auf dem Rahmen des Bildes besagt, daß Jan van Eyck das Bild am 17. Juni 1439 vollendete. Dabei steht Jans Wahlspruch „als ich kann" (= so gut ich es vermag). Die Frau war damals 33 Jahre alt. Die Hornhaube und das gefältelte Schleiertuch sind Requisiten der burgundischen Frauentracht der Zeit.

Rogier van der Weyden

Rogier van der Weyden (Rogelet de la Pasture) ist 1400 in Tournai geboren;

1427 ist er in Tournai bei Robert Campin in der Lehre, 1432 erwirbt er dort das Meisterrecht; vor 1435 geht er nach Brüssel; dortselbst Stadtmaler. 1450 macht er eine Studienreise nach Italien, unter deren Eindruck die Medici-Madonna in Frankfurt (Abb. 599) entstanden sein dürfte. Er starb 1464 in Brüssel.

596. Der Johannesaltar. Geburt des Täufers, Taufe Christi, Enthauptung des Johannes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Möglicherweise aus der Kartause Miraflores, Gegenstück zu dem gleich großen Marienaltar gleicher Provenienz. Zusammen mit diesem und dessen erster Fassung in der Capilla real der Kathedrale zu Granada Jugendwerk des Meisters, wohl sicher vor 1438 anzusetzen.

597. Die Kreuzabnahme. Kloster Escorial bei Madrid.

Stammt aus der Kirche St. Maria vor den Mauern in Löwen. Vor 1443, die bedeutendste Komposition Rogiers und etwa sein stärkstes Werk. Das außerordentlich stark plastische Formgefühl deutet auf das betont plastische Denken des frühen 15. Jahrhunderts; eine Tätigkeit Rogiers als Bildhauer läge im Werkstattbetrieb der Zeit (vgl. Beauneveu oder Multscher), ist aber durch Überlieferung nicht erweisbar.

598, *Tafel XLII.* Flügelbilder des Dreikönigsaltars: Darstellung Christi im Tempel und Verkündigung an Maria. München, Alte Pinakothek.

Aus St. Columba in Köln, durch die Sammlung Boisserée nach München. — Spätwerk Rogiers, aus der Zeit, wo Memling (vgl. unten) in Rogiers Atelier in Brüssel arbeitete, d. h. nach 1460.

599. Madonna unter dem Zelt, sogenannte Medici-Madonna. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

Stammt aus Pisa; die Bestimmung für die Familie der Medici ikonographisch wahrscheinlich. 1450 während des italienischen Aufenthaltes entstanden zu denken unter dem Eindruck italienischer Andachtsbilder, von der Idee einer „santa conversazione" beherrscht.

Meister von Flémalle

Wahrscheinlich mit dem Lehrer Rogiers, dem Maler Robert Campin in Tournai (vgl. oben), zu identifizieren. Der Name „Meister von Flémalle" nach drei Altartafeln im Staedel-Institut zu Frankfurt, die angeblich aus der Abtei Flémalle bei Lüttich stammen. Nachweisbare Hauptwerke des Meister sind der Mérode-Altar in Westerloo, die Frankfurter Tafeln und der Werl-Altar von 1438 im Prado zu Madrid, eine Stiftung des Kölner Magisters Heinrich von Werl.

600, 1—2. Die heilige Veronika und Maria mit dem Kinde. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

Um 1427—1432, das bedeutendste Werk des Meisters; wahrscheinlich für den Stil Rogiers (vgl. oben, bes. Abb. 597) von größter Bedeutung.

601. Maria mit dem Kinde. London, National Gallery.

Stilistisch dem Mérode-Altar (vgl. oben) nächst verwandt. Ein Charakteristikum des Meisters die eingehende Umstandschilderung und sein stark räumliches Sehen.

Dierk Bouts

Stammt aus Haarlem, lebte von etwa 1410 bis 1475, hauptsächlich in Löwen.

602. Das Gottesurteil. Brüssel, Musée Royal.

1468—1475 malte Dierk Bouts im Auftrage der Stadt Löwen zwei Bilder für das dortige Rathaus. Zugrunde liegt eine Legende aus der Zeit Kaiser Ottos III.; dargestellt ist, wie die Witwe des (der Untreue beschuldigten und deshalb enthaupteten) Grafen vor dem Kaiser die Probe mit dem glühenden Eisen besteht.

603. Das Abendmahl. Löwen, St. Peter.

1464—1467 gemalt, Mittelbild des für die obengenannte Kirche gemalten Altars. Der Überlieferung nach soll der im Hintergrund (rechts) stehende Wirt das Selbstporträt des Künstlers sein.

604. Bildnis eines Mannes. London, National Gallery.

1462 gemalt. Die anspruchslose Form der Wiedergabe und das starke Raumempfinden für die holländische Schule (van Eyck, Bouts, Ouwater, Goes) kennzeichnend.

Aelbert van Ouwater

Zeitgenosse des Dierk Bouts; als sein Schüler wird Geertgen tot Sint Jans (vgl. Band X der Propyläen-Kunstgeschichte) genannt. Er lebte um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Holland.

605. Die Auferweckung des Lazarus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Hugo van der Goes

Geboren um 1440 wahrscheinlich in Gent, dort seit 1467 Meister. Aufträge für Festdekorationen, Fahnen u. a. von ihm dort 1468—1474 nachweisbar; 1474—1476 Dekan der Genter Malergilde. 1475 tritt er in das Roode-Kloster bei Brüssel ein, wo er 1482 starb. Seit 1481 in geistiger Umnachtung. — Unter den niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts die am stärksten ausgeprägte Persönlichkeit; schon zu Dürers Zeit (Niederländische Reise) einer der gefeiertsten Künstler.

606, 607. Der Portinari-Altar. Florenz, Uffizien.

606. Mittelbild: Die Anbetung der Hirten.

607. Flügelbilder: Die Stifter mit den Heiligen Matthäus und Antonius, Margareta und Magdalena.

Um 1476 für Santa Maria Nuova in Florenz gemalt, der Auftraggeber (Tommaso Portinari) war der Vertreter des Hauses Medici in Brügge.

608, *Tafel XLIII.* Der Sündenfall und die Beweinung Christi. Flügelbilder eines Altars. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die inneren Flügel eines zweiteiligen Altares; auf der Außenseite Bild der heiligen Genovefa in Grisaille. — Etwa gleichzeitig mit dem Portinari-Altar.

609. Der Tod Mariä. Brügge, Musée Communal.

Spätwerk des Meisters, „als persönliches Bekenntnis betrachtet, erschließend wie kein anderes Werk." (Friedländer, Altniederländische Malerei, IV.)

Hans Memling

Stammt aus Franken; geboren um 1430, gestorben 1494 in Brügge, wo er nahezu eine Generation lang als einer der am meisten beschäftigten Maler der Zeit lebte. Neben dem Johannesaltar in Brügge (Abb. 611) ist der Ursulaschrein von 1489 dortselbst eines seiner bedeutendsten Werke.

610. Madonna mit Heiligen und Stiftern. Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire.

611. Der Johannes-Altar. Brügge, Hôpital Saint-Jean.

---

612. Christi Verrat, Geißelung und Kreuztragung. Ausschnitt aus dem Altarbehang von Narbonne. Paris, Louvre.

Um 1374; zu seiten der Kreuzigungsszene Karl V. und Johanna von Bourbon als Stifter kniend; getuschte Federzeichnungen auf weißem Seidengrund. Nordfranzösisch, wohl aus dem Kreise der Buchmaler am Hofe Karls V. (vgl. oben, Abb. 556) entstammend. Zu vgl. ferner der Apokalypsenzyklus der Kathedrale von Angers, Abb. 530.
Nach Bouchot, La Peinture en France sous les Valois.

Melchior Broederlam

In Ypern geboren; seit 1385 am Hofe Philipps des Kühnen in Dijon, 1390 und später auch in Paris nachweisbar. Sein Stil eine Vorstufe der Brüder von Limburg (vgl. Abb. 555 und *Tafel XXXVII*).

613. Zwei Flügel von einem Altar aus der Kartause Champmol. Dijon, Musée Municipal.

Um 1399.

Jean Malouel

Als Hofmaler Philipps des Kühnen und Johanns ohne Furcht 1392—1421 erwähnt; vorwiegend in Dijon tätig.

614. Pietà. Paris, Louvre.

Das Bild stammt aus Champmol bei Dijon; um 1396 gemalt.

★

615. Die Krönung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Nordfranzösisch; spätes 14. Jahrhundert. Die minutiöse Feinheit der Malerei charakteristisch für die enge Fühlung dieser frühen Tafelbilder mit der Miniaturmalerei.

Enguerrand Charonton

Um 1410 geboren, etwa 1440—1460 in Avignon tätig; Hauptmeister der Schule von Avignon im 15. Jahrhundert. Das „Triumph der Jungfrau" benannte Bild mit der Krönung Mariä für die Kartause Villeneuve 1453—1454 gemalt.

616. Der Triumph der Jungfrau. Villeneuve-lès-Avignon, Museum.

Nach Bouchot, La Peinture en France sous les Valois.

★

617. Pietà. Paris, Louvre.

Hauptwerk der um Avignon gruppierten südfranzösischen Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; unter nordspanischem Einfluß. Stammt aus Villeneuve-lès-Avignon.

Jean Fouquet

Um 1420 in Tours geboren, um 1445 in Rom; 1461 in Tours, 1475 als Hofmaler beurkundet, gestorben 1481. Neben Porträts sind von Fouquet vor allem Miniaturen erhalten.

618, *Tafel XLIV.* Das Diptychon von Melun. Um 1450 gemalt.

618. Estienne Chevalier, Schatzmeister Karls VII., vom heiligen Stephan der Madonna empfohlen. Linker Flügel des Diptychons. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Tafel XLIV. Madonna mit Engeln. Rechter Flügel des Diptychons. Antwerpen, Musée Royal.

★

619. Kinderporträt. Paris, Louvre.

Nordfranzösisch, um 1470. Einen Sohn König Karls VII. von Frankreich darstellend.

Nach Guiffrey-Marcel, La Peinture Française.

---

620. Votivbild des Očko von Vlašim. Prag, Gemäldegalerie im Rudolfinum.

Böhmische Malerschule des späteren 14. Jahrhunderts; Kreis des Theodorich von Prag, der als Hofmaler Karls IV. tätig ist. In den gleichen Bereich gehören die Bilder in der Burgkapelle Karlstein und der Mühlhausener Altar in Stuttgart.

Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

621. Die Krönung Mariä. Klosterneuburg, Stiftsmuseum.

Frühwerk der Donauschule, um 1330. — Die Tafelmalerei im Donaugebiet, vorweg in Niederösterreich, aber mit Ausläufern, die sowohl nach Regensburg-Nürnberg, als auch nach Salzburg tendieren, entwickelt sich parallel zur böhmischen Schule (vgl. Abb. 620), jedoch grundsätzlich unabhängig von ihr, wenn auch in engem Wechselverkehr. Die Voraussetzungen liegen in der Wand- und Glasmalerei, von ersterer sind in Regensburg (Dominikanerkirche u. a.) und Salzburg (Veitskapelle bei St. Peter), von der zweiten in Regensburg (Dom) und Wien wichtige Reste erhalten. Gegenüber der böhmischen Malerei (außer dem Votivbild, Abb. 620, ist für die Frühzeit namentlich die Glatzer Madonna um 1350 im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, von großer Bedeutung) ist die Donauschule freier von den durch Avignon vermittelten italienischen Eindrücken des sienesischen Trecento.

Phot. Reiffenstein, Wien.

622. Der Paehler Altar. München, Bayrisches Nationalmuseum.

Um 1400. Ehedem in der Schloßkapelle zu Paehl bei Weilheim in Oberbayern. Südostdeutsch; vielleicht Salzburger Schule. Zu seiten der Kreuzigung die Heiligen Johannes der Täufer und Barbara.

623. Der Imhof-Altar. Nürnberg, Lorenzkirche.

Nach 1418 von der Nürnberger Patrizierfamilie Imhof gestiftet. Der Stil verrät noch Fühlung mit der böhmischen Malerei (Prag) des 14. Jahrhunderts; die Formauffassung, vor allem die Komposition, ist energischer als jene.

624. Szenen aus der Kindheit Christi.

Vom Klaren-Altar im Kölner Dom. Kam aus der abgebrochenen Kirche St. Klara in den Chor des Kölner Doms. Ursprüngliche Entstehung um Mitte des 14. Jahrhunderts, schon eine Generation später (um 1380) weitgehend übermalt; erhalten ist im wesentlichen dieser zweite Zustand. Der ursprüngliche, ganz streng architektonische Stil, der den — Meister Wilhelm zugeschriebenen — Rathausfresken (Bruchstücke im Wallraf-Richartz-Museum) nahesteht, wird von dem jüngeren Künstler durch reichere Modellierung und Einschaltung landschaftlicher Hintergründe (vgl. Abb. 624; die älteren Szenen aus dem Marienleben stehen flächenhaft auf reinem Goldgrund) im Sinne des erwachenden Naturalismus des kommenden 15. Jahrhunderts ausgestattet. — Hauptwerk der Kölner Malerschule in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; die Anfänge der Schule gehen in die Frühzeit des 14. Jahrhunderts zurück, der Verlauf berührt sich mit der burgundischen Malerei (vgl. Abb. 556, 613).

Tafel XLV. Christus am Kreuz. München, Bayrisches Nationalmuseum.

Bayrische Schule, Spätzeit des 14. Jahrhunderts. Der herbe monumentale Stil noch im Zusammenhang mit der Wandmalerei; der Ausgangspunkt der Schule dürfte Regensburg sein.

Konrad von Soest

Der seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Westfalen tätige Künstler dürfte seine Schulung in den Niederlanden empfangen haben. Die reichen Kostüme und Gruppierungsmotive der Kreuzigungsszene weisen auf die italienische Malerei (Siena). Der Einfluß seines Stils reichte bis Lübeck (ehem. Hochaltar der Marienkirche).

625. Kreuzigungsaltar. Niederwildungen (Waldeck), Pfarrkirche.

1404 gemalt.

Meister Bertram

Um 1350 in Minden (Westfalen) geboren, seit 1367 Stadtmaler in Hamburg, gestorben nach 1410.

626, 627. Flügel des Petri-Altars aus Grabow. Hamburg, Kunsthalle.

1379 vollendet. Der Tafelaltar mit vielen kleinen Bildern, die in ihrem Stil deutlich an die Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts erinnern, ist in Niederdeutschland im späteren 14. Jahrhundert allgemein verbreitet.

★

628. Der Paradiesgarten. Frankfurt a. M., Historisches Museum.

Mittelrheinisch; um 1420. Die Vorstellung — gewissermaßen die Hofhaltung des Jesuskindes im Sinne höfischer Szenen der Zeit schildernd — berührt sich mit der Miniaturmalerei. Das Thema des „hortus conclusus", d. h. des verschlossenen Gartens, als Sinnbild der Jungfräulichkeit Mariä ist der Literatur der Mystiker entnommen.

629. Mittelbild des Ortenberger Altars. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Um 1420—1430. Typisches Werk der mittelrheinischen Schule der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dargestellt ist die sog. „Heilige Sippe", d. h. die Ahnen Mariä (obere Reihe), umgeben von einer Reihe heiliger Jungfrauen (unten). Die Technik des Bildes — Lasurfarben auf Silbergrund — erinnert an Goldschmiedearbeiten des 14. Jahrhunderts.

Konrad Witz

Um 1400 in Rottweil geboren. 1434 in Basel, um 1444 in Genf tätig, gestorben etwa 1446/47.

630. Die Verkündigung. Nürnberg, Germanisches Museum.

Tafel XLVI. Der heilige Christophorus. Vom Baseler Altar. Basel, Kunstsammlung.

631. Christus auf dem See Genezareth. Vom Genfer Altar. Genf, Museum.

Der Genfer Altar mit dem Bilde von Petri Gang über das Wasser (Abb. 631) ist auf Bestellung 1444 entstanden; erhalten ist die untere Hälfte. Von den ursprünglich 16 Bildern des Baseler Altars (um 1434) haben sich neun Bilder erhalten; außerdem sind für Witz vor allem die Verkündigung (Abb. 630) und ein Bild der Heiligen Magdalena und Katharina in Straßburg von Bedeutung.

Lucas Moser

Der aus keinem anderen Werk als dem abgebildeten bekannte Künstler stammt jedenfalls aus Schwaben, wahrscheinlich aus Weilderstadt bei Stuttgart.

632, 633. Magdalenenaltar. Gesamtansicht und Ausschnitt. Tiefenbronn bei Pforzheim, Stiftskirche.

1431 gemalt. Das Thema des Altars ist die Legende der heiligen Maria Magdalena: oben Gastmahl im Hause des Simon, unten Meerfahrt der Geschwister Maria, Martha und Lazarus nach Gallien (Abb. 633), Ankunft und Tod der heiligen Magdalena. An der Predella Christus inmitten der klugen und törichten Jungfrauen.

Meister Francke

Jedenfalls ein Künstler oberdeutscher Abstammung, wird als Hersteller des Englandfahrer-Altars genannt. Ob er mit einem Straßburger Künstler, der um diese Zeit in Hamburg erwähnt ist, identifiziert werden kann, ist fraglich.

634, 635. Geburt und Grablegung Christi. Zwei Bilder vom sogenannten Englandfahrer-Altar. Hamburg, Kunsthalle.

1424 wurde von der Kaufmannsgesellschaft der Hamburger Englandfahrer ein Altar zu Ehren des heiligen Thomas von Canterbury in Auftrag gegeben, später in der Johanniskirche aufgestellt. Erhalten sind die inneren Flügel (8 Tafeln) und ein Bruchstück vom Mittelbild des Altars.

Werkstatt des Hans Multscher

Multscher stammt aus Reichenhofen in Oberschwaben, lebte seit 1427 in Ulm, starb 1467. Er war Bildhauer (vgl. Anm. zu Abb. 462) und Inhaber eines großen Ateliers in Ulm; daher wohl auch die Nennung seines Namens auf dem 1437 entstandenen Wurzacher Altar, dessen Bilder ebenso wie die Bilder des Sterzinger Altars (1458) einem in seiner Werkstatt beschäftigten schwäbischen Maler angehören werden.

636. Pfingstfest. Vom Wurzacher Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

637. Der Tod Mariä. Vom Sterzinger Altar. Sterzing, Rathaus.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

Stephan Lochner

Geboren nach 1400 in Meersburg am Bodensee, kommt 1430 nach Köln, dort seit etwa 1445 Führer der Malerzunft und Ratsherr, starb 1451. Sein Hauptwerk ist der Dreikönigsaltar der Ratskapelle, heute schlechthin „das Dombild" genannt, das schon Dürer 1520 auf seiner niederländischen Reise hervorhebt. Den Einfluß der Kölner Kunst auf ihn zeigen besonders seine Madonnen (Abb. 638). Eines seiner schönsten Werke ist die Darstellung Christi im Tempel von 1447 (Abb. 639).

638. Madonna im Rosenhag. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

639. Christi Darstellung im Tempel. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

640. Die Anbetung der Könige. Mittelbild des Dreikönigsaltars. Köln, Dom.

Meister des Marienlebens

1465—1490 in Köln nachweisbar. Niederländische Elemente (Dierk Bouts) vermischen sich mit der Köln eigentümlichen sensiblen Formauffassung.

641. Die Geburt Mariä. München, Alte Pinakothek.
Flügelbild eines Altars, aus St. Ursula in Köln stammend.

Kaspar Isenmann

In Kolmar seit 1436 ansässig, dortselbst 1472 gestorben. Beglaubigt ist von ihm ein Altar für St. Martin in Kolmar, 1462 bis 1465. Berührungen mit dem Westen (Schule von Avignon?) neben der Schongauer verwandten Art seines Stils charakteristisch.

642. Die Auferstehung Christi. Kolmar, Museum.

Hans Pleydenwurff

Seit Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg nachweisbar, dort 1472 gestorben. Seine Kunst, wie die des ihm stilistisch nahestehenden Nördlinger Meisters Friedrich Herlin, stark von niederländischen Eindrücken bestimmt. Pleydenwurffs Hauptwerk ist ein Altar in Breslau von 1467; die Münchener Kreuzigung vor allem für das feine Farbenempfinden des Künstlers von Bedeutung.

643. Die Kreuzigung Christi. München, Alte Pinakothek.

Michael Pacher

Lebte von 1435 bis 1498 (vgl. Anm. zu Abb. 475). Neben dem noch vollständig intakt erhaltenen Wolfgangsaltar, der 1481 entstand, sind Reste eines Altars aus Brixen (München, Alte Pinakothek, s. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 106/07) von ihm erhalten.

644, 645. Die Hochzeit zu Kana und Christus vor der Steinigung. Zwei Bilder vom Hochaltar der Wallfahrtskirche St. Wolfgang bei Salzburg.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

Rueland Frueauf der Ältere

Hauptmeister der Salzburger Malerschule des späten 15. Jahrhunderts, etwa 1470 bis 1500 dort nachweisbar. (Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 108/109.)

646. Christus im Tempel. Bild von einem Flügelaltar. Großgmain bei Salzburg, Pfarrkirche.
Nach Österreichische Kunsttopographie XI.

Marx Reichlich

Um 1460 geboren; seit 1494 in Salzburg ansässig, nach 1520 gestorben. Seine Kunst, durch Pacher beeinflußt, im Malerischen, vor allem dem Lichtproblem, durch die Venezianer gefördert, bildet eine Parallelbewegung zu den etwas jüngeren Werken der Meister der Donauschule, besonders Albrecht Altdorfers.

647. Die Geburt Mariä. München, Alte Pinakothek.

Martin Schongauer

Gegen 1450 in Kolmar geboren; Sohn eines Augsburger Goldschmiedes. Schulung in den Niederlanden (Rogier van der Weyden); ein gesichertes Hauptwerk seiner Tätigkeit als Maler ist die Kolmarer Madonna im Rosenhag von 1473, also ein Jugendwerk. Seine Bedeutung für die deutsche Bildkunst des späten 15. Jahrhunderts beruht auf seiner Tätigkeit als Kupferstecher (Abb. 654); seine Blätter nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien verbreitet (Michelangelo besaß Stiche von ihm); Dürers Jugendwerke (Apokalypse) lassen den starken Eindruck der Kunst Schongauers noch empfinden. (Vgl. Propyläen-Kunstgeschichte X, Abb. 99ff.)

648. Maria im Rosenhag. Kolmar, Martinskirche.

651. Maria auf der Rasenbank. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.
Nach Friedländer-Bock, Handzeichnungen deutscher Meister, Berlin (Propyläenverlag) 1923.

654. Die Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich.

Hinrik Funhof

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Hamburg und Lübeck tätig; sein Hauptwerk ist der Hochaltar der Johanniskirche in Lübeck.

649. Maria im Ährenkleid. Hamburg, Kunsthalle.

Die Vorstellung der Maria als Jungfrau im Ährenkleid geht auf ein oberitalienisches Andachtsbild des Mittelalters zurück; in Deutschland ist sie namentlich im späten 15. Jahrhundert (auch als Holzschnitt) verbreitet.
Phot. Rompel, Hamburg.

KONRAD WITZ

(Vgl. die Daten bei Abb. 659.)

650. Maria mit dem Kinde. Handzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.
Nach Friedländer-Bock, Handzeichnungen deutscher Meister, Berlin (Propyläenverlag) 1923.

★

651. s. o. bei Schongauer.

652. Die heilige Dorothea mit dem Jesuskind. Holzschnitt. München, Staatsbibliothek.
Um Mitte des 15. Jahrhunderts. Das Blatt war auch als Neujahrswunschblatt — das Christkind bringt in seinem Korb Gaben — verbreitet.
Nach Glaser, Gotische Holzschnitte, Berlin (Propyläenverlag) 1922.

653. Maria mit dem Kinde. Holzschnitt. Braunschweig, Museumsbibliothek (früher in Wolfenbüttel).
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.
Nach Glaser, Gotische Holzschnitte, Berlin (Propyläenverlag) 1922.

654. s. o. bei Schongauer.

TAFELVERZEICHNIS

Tafel	I	nach Seite		160
,,	II	,,	,,	172
,,	III	,,	,,	180
,,	IV	,,	,,	190
,,	V	,,	,,	212
,,	VI	,,	,,	222
,,	VII	,,	,,	224
,,	VIII	,,	,,	240
,,	IX	,,	,,	260
,,	X	,,	,,	272
,,	XI	,,	,,	278
,,	XII	,,	,,	300
,,	XIII	,,	,,	304
,,	XIV	,,	,,	308
,,	XV	,,	,,	320
,,	XVI	,,	,,	324
,,	XVII	,,	,,	340
,,	XVIII	,,	,,	348
,,	XIX	,,	,,	366
,,	XX	,,	,,	380
,,	XXI	,,	,,	382
,,	XXII	,,	,,	390
,,	XXIII	,,	,,	394
Tafel	XXIV	nach Seite		402
,,	XXV	,,	,,	416
,,	XXVI	,,	,,	436
,,	XXVII	,,	,,	448
,,	XXVIII	,,	,,	454
,,	XXIX	,,	,,	468
,,	XXX	,,	,,	470
,,	XXXI	,,	,,	478
,,	XXXII	,,	,,	492
,,	XXXIII	,,	,,	500
,,	XXXIV	,,	,,	518
,,	XXXV	,,	,,	536
,,	XXXVI	,,	,,	540
,,	XXXVII	,,	,,	554
,,	XXXVIII	,,	,,	566
,,	XXXIX	,,	,,	578
,,	XL	,,	,,	588
,,	XLI	,,	,,	592
,,	XLII	,,	,,	598
,,	XLIII	,,	,,	608
,,	XLIV	,,	,,	618
,,	XLV	,,	,,	624
,,	XLVI	,,	,,	630

ERKLÄRUNG EINIGER FACHAUSDRÜCKE

ANTEPENDIUM

Vorhang vor der Stirnwand des Altartisches; für Feste bestimmt und dementsprechend ausgeschmückt. In romanischer Zeit (11. bis 13. Jahrhundert) hat das Antependium meist die Form einer festen, mit Goldschmiedearbeiten überzogenen Wand (Antependium in Kloster Komburg bei Schwäbisch-Hall); seit dem 14. Jahrhundert werden mit Vorliebe Stoffvorhänge mit Seidenstickerei oder Bildwirkereien (sog. Paramente; vgl. Abb. 612) verwendet.

APSIS

Die halbrunde oder polygonale Nische eines Bauwerks, vornehmlich der Altarkapellenraum im Kirchenbau.

BAPTISTERIUM

Kirchenraum, speziell für die Taufliturgie. Zum Taufritus der christlichen Kirchen gehörte bis in die ersten Jahrhunderte des 2. Jahrtausends das Untertauchen (immersio), das in einem Becken im Boden des Raumes, zu dem Treppen hinabführten, stattfand. Der um dieses Becken gebaute Raum erhielt zweckmäßig runde oder polygonale Anlage; diese Form lebt in Italien fort bis in die Renaissance.

BASILIKA

Mehrschiffiger Raum mit betontem mittleren Schiff, das die Seitenschiffe um wenigstens etwa ein Drittel der Seitenschiffhöhen überragt und eigene Belichtung durch Fenster über den Seitenschiffdächern erhält. Der raumartliche Gegensatz ist der mehrschiffige Hallenraum (besonders ausgebildet bei Hallenkirchen, aber auch im Profanbau — Rathaussäle u. a. — vorkommend), bei dem alle Schiffe gleiche oder annähernd gleiche Höhe besitzen und die Fenster deshalb nur an den Außenwänden — d. h. an den Seitenschiffen — angeordnet werden können, das Mittelschiff (oder die Binnenschiffe bei mehr als dreischiffigen Räumen) dementsprechend keine eigene Belichtung besitzt.

BELFRIED

Hoher Wacht- oder Wehrturm. Ursprünglich bei Burganlagen; seit etwa dem 12. Jahrhundert bei Rathausbauten, Stadtpalästen und ähnlichen Gebäuden zum Schutze und wohl auch zur Repräsentation vorkommend (der sog. „Geschlechterturm" der städtischen Patrizierburgen, vgl. San Gimignano); rein zu Repräsentationszwecken in den italienischen Stadtpalästen (Siena, Florenz) und dann im flandrischen Städtebau der Spätgotik ausgebildet.

CAMPANILE

Glockenturm. Gebräuchlich speziell für die seit alters isoliert stehenden Glockentürme der mittelalterlichen Kirchenbauten Italiens. Die Disposition stammt aus dem Orient.

CHOR

Der (ursprünglich den Laien nicht zugängliche) Altarraum der Kirche; im Mittelalter bis in das 15. Jahrhundert fast immer schon im Grundriß durch andere Figuration (Einziehung, Höherlegung des Bodens) vom übrigen Kirchenbau geschieden. Chorhaupt nennt man eine Gruppierung von Altarhäusern im Kirchengrundriß; der Ausdruck geht auf die im Mittelalter geläufige vulgäre Vorstellung zurück, daß der Kirchengrundriß das Kreuz Christi symbolisiere (der Chor also das Haupt), was etwa bei Kirchenanlagen mit ausladendem Querschiff zutrifft.

DIENST

Im System der gotischen Gewölbekonstruktion der schlanke, runde oder polygonale Wandpfeiler, auf dem das Rippenwerk des Gewölbes aufruht.

DOMIKALGEWÖLBE

In Westfrankreich (Anjou) und Südengland seit dem 12. Jahrhundert auftretende Form des Kreuzrippengewölbes, etwa als Mischform zwischen dem vierteiligen Kreuzgewölbe und der Kuppelwölbung zu umschreiben.

DONJON

Wehrturm der Burg in der spezifisch westlichen Bildung (Frankreich, England), ein Burgturm, dessen Ausmaße so angeordnet sind, daß er (zum mindesten ursprünglich) gleichzeitig die Wohnräume umfaßt, also als bewehrter Wohnturm erscheint.

DORMITORIUM

Der gemeinsame Schlafsaal der abendländischen Klosteranlagen.

EMPORE

Zwischenboden in einem Raum; im Kirchenbau zumeist unterwölbt. Bei romanischen und frühgotischen Basilikalanlagen werden bisweilen die Seitenschiffe durch Emporen unterteilt.

FIALE

Aufsatz oder Bekrönung in Form einer schlanken (meist vier- oder achtseitigen) Pyramide. Als Abschluß der Strebepfeiler oder sonstiger senkrechter Mauerverstärkungen im gotischen Außenbau verwendet.

FLAMBOYANT

Flammwerk. Ornamentmotive der westlichen Spätgotik, die nach den flammenartig geführten S-Kurven ihrer Hauptlinien so bezeichnet werden. Hauptsächlich im Maßwerk (s. d.) bei Fenster- und Türfüllungen auftretend.

HALLENKIRCHE

vgl. Basilika.

KEHLGESIMS

Profilgesims mit konkavem Querschnitt.

KREUZRIPPE

Die diagonal verlaufende Verstärkungsgurte in einem Gewölbe über rechteckigem Grundriß, welche längs der Zusammenstöße der Gewölbekappen des Kreuzgewölbes verläuft.

KUSTODIE

Aufbewahrungsbehälter. Als Behälter für Reliquien in Form von kleinen Truhen, Zylindern oder Hohlgefäßen im Mittelalter gebräuchlich.

LAUBBOSSE

Die laubähnlichen, meist spiralig oder S-förmig gebildeten Knäufe, welche auf Giebeln oder Fialen reihenweise (in der Art gereihter Laubknospen) aufgesetzt werden.

LEIBUNG

Der (im mittelalterlichen Bauwerk fast immer geschrägte) Maueranschnitt, der bei Fenster oder Tür zwischen innerer und äußerer Mauerkante entsteht.

LETTNER

Brüstungs- und Scheidewand zwischen Chor und Langhaus, meist verziert.

MASCHIKULI

Erkerartige Auskragung auf Burgmauern, gleich den Zinnen in systematischer Reihung auftretend; die Ausladung ist in der Bodenwand mit Gußlöchern (zum Ausschütten von brennendem Pech u. a.) für Verteidigungszwecke durchbrochen. Der Aufbau fast immer (s. Coca oder Cento, Abb. 158 u. 163) mit Zinnen ausgestattet.

MASSWERK

Hauptform der gotischen Bauornamentik; die gleiche Wortwurzel etwa in maçonnerie, d. h. Mauerwerk. Speziell tritt das Maßwerk bei Füllungen (Fenster- oder Türbogen) auf in Form geometrischer Konfigurationen (Kreise, Spitzbogen, Kreissegmente und Zwickel), die aus Hausteinstücken oder -rippen gebildet sind.

PARAMENT

s. Antependium; im allgemeinen Sinn wird der Ausdruck heute für den kirchlichen Ornat überhaupt gebraucht.

REFEKTORIUM

Der gemeinsame Speisesaal in Klosteranlagen.

RELIQUIAR

Reliquienbehälter. Während in romanischer Zeit die Leiber oder Überbleibsel (= reliquiae) von Heiligen zumeist in Schreinen verwahrt wurden, wird seit dem 13. Jahrhundert die (leicht tragbare) Form des flaschenartigen Behälters üblich — zumeist ein zylindrischer Körper mit architektonischem Umbau auf einem Fußgestell, das sog. Ostensorium oder die Monstranz (ostendere oder monstrare = vorzeigen).

REMTER

Verdeutschte Form für Refektorium; im späten Mittelalter für große Klostersäle überhaupt gebraucht.

RETABLE

Altarrückwand; d. h. die auf dem Altartisch an dessen rückseitiger Kante aufgestellte Zierwand. Ursprünglich (12. und 13. Jahrhundert) ein kleiner transportabler Aufsatz — zumeist Goldschmiedearbeit mit Heiligenfiguren; seit dem 14. Jahrhundert ein immer mehr erhöhter und mit dem Altar verfestigter Aufbau, aus dem sich der Schreinaltar mit seinen Flügeln entwickelt.

ROCAILLE

Das muschelförmige Zierwerk des Rokokostils.

SCHEIDBOGEN

Bei mehrschiffigen Räumen die Bogen der Arkatur, welche die einzelnen Schiffe voneinander scheiden.

SCHEITELRIPPE

s. Wölbrippe.

STREBE

Stützpfeiler in der Gewölbekonstruktion, dazu bestimmt, von außen her die Last des von innen kommenden Gewölbeschubs aufzunehmen.

TABERNAKEL

tabernaculum = Zelt. Gehäuse zur Aufbewahrung von Reliquien, in gotischer Zeit speziell der in der Abendmahlsliturgie konsekrierten Substanzen, Brot und Wein; später der Bergeraum der Hostiengefäße.

TAUSCHIERARBEITEN

Tauschieren heißt das Einhämmern von Silber- oder Golddrähten in geschnittene Verzierungen des Metall- (zumeist Eisen- oder Stahl-) Grundes.

TRAVÉE

Architektonisch im gleichen Sinn wie Joch gebraucht; d. h. der von einer Gewölbeeinheit (etwa einem Kreuzgewölbe) überspannte Raum, wenn dieser ein selbständiges Raumelement bildet. Der Nachdruck in der baugeschichtlichen Entwicklung der mittelalterlichen Travée beruht in der Aufrißgestaltung des Wandsystems.

TRIFORIUM

Laufgalerie im Innern einer Kirche, fast immer im (basilikalen) Mittelschiff zwischen der Arkade des Erdgeschosses und den Hochgadenfenstern angeordnet.

TYMPANON

Die Füllung über dem wagerechten Sturz bei rund- oder spitzbogigen Türen, seltener Fenstern, in Form einer geschlossenen, zumeist reliefierten Wandplatte.

VIERPASS

Die gotische Sprache der Steinmetzhütten versteht unter Paß den geschlossenen Kreiskörper; Vierpaß ist eine Konfiguration von vier an- oder ineinandergeschobenen Kreisen.

VIERUNG

Im Kirchengrundriß das Raumquadrat (oder -rechteck), das durch die Schneidung der Längsachse (also in der Regel des Mittelschiffes) mit der Querachse (dem Querschiff) entsteht. In romanischer und frühgotischer Zeit (in England, Italien und Spanien auch noch innerhalb der Hochgotik, bisweilen — Mailand, Burgos — selbst der Spätgotik) wird die Vierung von einer Kuppel oder einem Turm überdeckt.

WIMPERG

In der gotischen Hüttensprache ein Giebel von dreieckiger Form.

WINDEISEN

Versteifungseisen an Fenstern; bei den gotischen Glasfenstern angewendet, um die durch Bleiruten zusammengesetzten Glasstücke gegen ein Durchdrücken bei starken Windströmungen zu sichern.

WÖLBRIPPE

vgl. Kreuzrippe; ursprünglich die gemauerte Verstärkungsgurte zwischen zwei zusammenstoßenden Gewölbekappen. — Scheitelrippe, ein Rippenprofil, das im Scheitelpunkt des Gewölbes verläuft, eine mit Vorliebe in England seit dem 14. Jahrhundert angewendete Disposition, bei der die Rippe keine eigentlich statische Funktion mehr besitzt, sondern wie bei den spätgotischen Rippenfigurationen als optische Belebung der Gewölbefläche auftritt.

REGISTER

Aachen, Münster 290, 669.
—, — (Reliquiare) 104, 503, 692.
Aargau 695.
Abälard, Petrus 113.
Aigues-Mortes 17, 58.
Albertus Magnus 17, 73.
Albi, Befestigungen 59, 155, 657.
—, Kathedrale 30—32, 53, 145, 147, 155, 247, 657, 665.
Albrecht II. von Österreich, Bischof 696.
Allenstein, Schloß 336, 673.
Alsfeld, Rathaus 68.
Altdorfer, Albrecht 708.
Altenberg bei Köln, Zisterzienserkirche 49, 108, 308, 671.
Altenburg, Dietrich von 673.
Altichiero da Zevio 120, 700.
Altötting, Stiftskirche („Goldenes Rössel") 104, 507, 692.
Amberg, Rathaus 68.
Amboise, Burg 63.
Amiens, Kathedrale 26, 27, 29, 35, 45, 46, 142, 229 bis 231, 663, 664, 670, 679.
—, — (Plastik) 11, 71—76, 78—80, 82, 84, 85, 91, 97, 102, 229, 378—381, 394, 408, 677—681, 691, *Tafel XX, XXIII.*
Andrea da Firenze 116, 117, 119, 576, 700.
Angelico s. Fra Angelico.
Angers, Kathedrale 30, 111, 530, 694, 695, 704.
—, Saint-Serge 665.
Anjou (Geschlecht) 41, 61, 694.
Anjou (Landschaft) 27, 30, 130, 711.
Anna von Schweidnitz s. Schweidnitz.
Annaberg, Annenkirche 52, 672.
Antoing bei Tournai 681.
Antonio Veneziano 577, 700, 701.
— di Vicenzo 675.
Antwerpen, Kathedrale 32.
—, Musée Royal (Eyck) 127.
—, — (Fouquet) 130, 132, 705, *Tafel XLIV.*
Apulien 688.
Aquino s. Thomas von Aquino.
Arezzo 689, 700.
Arles 58, 116, 569, 700.
Arnold von Westfalen 671.
Arnolfini, Giovanni 127, 702, *Tafel XLI.*
Arnolfo di Cambio 42, 43, 66, 92, 93, 484, 661, 673, 674, 689.
Arnulf von Kärnten 682.
Arras 101, 112, 532, 535, 694, 695.
Äsop 100.
Assisi, San Francesco 42, 338, 339, 673, 674.
—, — (Giotto) 116, 568, 699, 700.
—, — (Lorenzetti) 118, 575, 700.
—, — (Martini) 118.
—, — (Ecuba-Grabmal) 93, 482, 689.
Augsburg 708.
—, Dom (Plastik) 73, 86, 87, 448, 684, 685.
Augustinus 8, 9, 100, 446, 684, 685.
Auxerre, Kathedrale 27, 28, 223, 663.
Avanzi, Jacopo d' 120, 700.
Avignon 32, 79, 121, 122, 124, 128, 131, 132, 617, 681, 698, 699, 705, 708.
—, Papstschloß 62, 157, 657, 658.
Ávila, Stadtwehr 59, 64.

Bacharach, Wernerkapelle 317, 671.
Backofen, Hans 89.
Baden-Baden 686.
Balduccio da Pisa, Giovanni di 92, 93, 479, 688, 689.
Balzac, Honoré de 100.
Balzo, Giacomo de 486, 689.
Bamberg, Dom 44, 71, 83, 89, 96, 686, 688.
—, — (Epitaph des Friedrich von Hohenlohe) 86, 89, 451, 685, *Tafel XXVII.*
Barcelona, Börse 661.
—, Kathedrale 53, 54, 363, 676.
Basel 103, 104, 111, 506, 518, 539, 692, 693, 695, 706, 707, *Tafel XXXVI.*
—, Historisches Museum (Altarvorhang) 111, 540, 695.
—, Kunstsammlung (Witz) 706, *Tafel XLVI.*
Bataille, Nicolas 111, 530, 694.
Batalha, Klosterkirche 55, 361, 675, 676, *Tafel XIX.*
Bayern 52, 58, 89, 104, 135, 687, 699, 705, 706, *Tafel XXIX, XLV.*
Bayeux, Kathedrale 78, 675.
Bayonne, Kathedrale 26.

Beauce, Jean de 662.
Beauneveu, André 123, 556, 698, 703.
Beauvais, Kathedrale 26 bis 28, 31, 79, 232, 233, 664.
—, Musée Archéologique 404, 680, 681.
Beenken, Hermann 685.
Belem, Klosterkirche dos Jeronymos 55, 97, 365, 366, 676.
Belgien s. Niederlande.
Benessius 122.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 118, 128, 129, 132, 700, 705.
—, — (Daddi) 116, 571, 700.
—, — (Fouquet) 132, 618, 705.
—, — (Multscher) 135, 636, 707.
—, — (Ouwater) 605, 704.
—, — (Rogier) 128, 596, 703.
—, — (Französischer Meister) 131, 615, 705.
—, — (Elfenbein) 103, 499, 691.
—, — (Holzplastik) 89, 436, 463, 469, 684, 686, 687, *Tafel XXX.*
—, Kupferstichkabinett (Schongauer) 137, 651, 708.
—, — (Witz) 650, 709.
—, Schloßmuseum (Kunstgewerbe) 103, 104, 506, 518, 538, 692, 693, 695, *Tafel XXXVI.*
Bern, Historisches Museum (Kunstgewerbe) 110, 517, 541, 693, 695, 696.
Bernard de Soissons 663.
Bernhard von Clairvaux 7, 9, 19, 22, 40, 49, 83, 113, 684.
Berry, Herzog Jean de 82, 99, 121, 123, 555, 556, 698, *Tafel XXXVII.*
Bertram von Minden 133, 626, 627, 706.
Beverley, Münster 38, 270, 280, 667, 668.
Blaubeuren, Klosterkirche 688.
Blumenstein bei Bern 107.
Boccaccio 113.
Bockholt, Bischof Heinrich von 512, 692.
Böhmen (vgl. Parler, Prag) 110, 121, 122, 132, 133, 660, 673, 687, 705, 706.
Bologna 64, 69, 104, 109, 699.
—, San Francesco 39, 42, 348, 350, 674, 675.
—, — (Hochaltar) 96, 493, 690.
—, San Petronio 40, 43, 147, 351, 675.
Bolseno, Kastell 62.
Bopfingen, Pfarrkirche (Grabstein) 89, 460, 686.
Bordeaux, Kathedrale 26, 78, 81.
—, Saint-Seurin 78, 680.
Botticelli 116, 130.
Bourges 65, 123, 698.
—, Kathedrale 24, 26—28, 53, 75, 78, 81, 108, 241, 395, 665, 675, 680.
Boussac, Schloß 695, *Tafel XXXV.*
Bouts, Dierk 127, 128, 132, 602—604, 703, 704, 707.
Bozen 164, 658.
Brabant 698.
Braisne, Saint-Yved 24, 46, 50, 670.
Brandenburg, Dom 105, 516, 693.
—, St. Katharina 47, 51, 315, 671, 673.
Braunschweig, Altstädter Rathaus und Martinikirche 67, 178, 659.
—, Museumsbibliothek (Holzschnitt) 653, 709.
Braye, Wilhelm de 93, 484, 689.
Bremen, Rathaus 335, 673.
Bremgarten, Kloster 111, 540, 695.
Breslau 105, 708.
Bretagne 11, 63, 153.
Brinckmann, A. E. 59.
Brixen 89, 337, 517, 673, 688, 693, 708.
Broederlam, Melchior 131, 613, 704.
Brou, Kathedrale 32, 666.
Bruck an der Mur, Kornmesserhaus 187, 660.
Brügge 59, 112, 129, 130, 175, 659, 698, 702, 704.
—, Hôpital Saint-Jean (Memling) 611, 704.
—, Hôtel Gruuthuuse 65, 177, 659.
—, Musée Communal (Eyck) 127, 128, 593, 595, 702.
—, — (Goes) 129, 609, 704.
—, Rathaus 68, 182, 660.
—, Vryhof 185, 660.
Bruneck 136, 688.
Brunelleschi, Filippo 43, 674.
Brunsberg, Heinrich 671.
Brünn 688.
Brüssel 112, 534, 536, 695, 703.
—, Bibliothèque Royale (Stundenbuch) 556, 698.
—, Musée du Cinquantenaire (Gobelin) 531, 694.
—, Musée Royal (Bouts) 128, 602, 703.
—, Rathaus 68, 660.
—, St. Gudula 26, 30, 252, 256, 666.
Buon, Giovanni und Bartolommeo 660.
Buoninsegna s. Duccio.
Burckhardt, Jakob 68, 673, 674.
Bueren, Johann von 660.
Burgos 12.
—, Kathedrale 53, 97, 360, 364, 368, 675, 676, 713.
Burgund 7, 24, 28, 41, 45, 55, 65, 78, 80, 81, 88, 96, 101, 103, 110, 112—114, 121 bis 124, 126, 130, 131, 135, 662—664, 670, 673, 680, 681, 695, 696, 698, 702, 706.
Buxtehuder Altar 133.
Byzanz 10, 11, 41, 44, 91, 93, 95, 96, 100, 107, 109, 113, 117, 118, 696.

Caen, Saint-Etienne 24, 25.
—, Saint-Pierre 30.
Caernarvon Castle 61, 658.
Cahors, Pont Valentré 59, 154, 657, 661.
Calcar 89.
Camaino s. Tino di Camaino.
Cambio s. Arnolfo di Cambio.
Cambrai, Kathedrale 30.
Cambridge, King's College Chapel 34, 37, 38, 70, 284, 669.
Campin, Robert, s. Meister von Flémalle.
Candes 665.
Can Grande 96.
Canterbury, Kathedrale 33, 34, 37, 261, 273, 665, 666, 668, *Tafel IX.*
Carcassonne, Befestigungen 59, 156, 657.
—, Saint-Nazaire 31, 81, 246, 665.
Casamari, Zisterzienserkirche 673.
Cento, Burg 62, 163, 658, 712.
Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-d'Epine 32.
—, Notre-Dame-en-Vaux 23, 27, 214, 215, 662.
Champagne 26.
Champmol, Kartause, s. Dijon.
Chantilly, Musée Condé (Stundenbuch) 99, 111, 121, 123, 126, 555, 698, *Tafel XXXVII.*
Charonton, Enguerrand 131, 616, 705.
Chartres, Kathedrale 26, 27, 29, 30, 107, 142, 213, 662, *Tafel VI.*
—, — (Plastik) 24, 71—76, 375—377, 677—679.
Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire (Memling) 130, 610, 704.
Chelles, Jean de 662, 679.
Chemnitz, Schloßkirche 52, 331, 673.
Chenany, Jeanne de 702.
Chevalier, Estienne 618, 705.
Chiemgau 687.
Chillon, Schloß 60.
China 696.
Chorin, Klosterkirche 45, 49, 671, *Tafel XIV.*
Christian von Troyes 13.
Churburg 62.
Cimabue 115.
Cione, Andrea di, s. Orcagna.
—, Nardo di 116, 572, 573, 700.
Cîteaux, Abtei 41.
Clairvaux, Zisterzienserkirche 674.
Clermont-Ferrand, Kathedrale 30.
Cluny, Klosterkirche 15, 23.
Cobert de Coucy 663, 664.
Coca, Schloß 158, 658, 661, 712.
Coene, Jakob 698.
Columbus, Christoph 7.
Conway Castle 159, 658.
Cormont, Renaud und Thomas de 664.
Cornelimünster, Abteikirche 692.
Cortona, Kastell 62.
Coucy-le-Château 60.
Coulombs, Abtei 80, 402, 680, 681.
Courtrai 698.
Coutances, Kathedrale 26, 30, 238, 239, 665.
Cranach, Lukas 136.
Creglingen, Herrgottskirche 688.
Crivelli, Carlo 130.
Cypern 55, 93, 482, 689.

Daddi, Bernardo 116, 571, 700.
Dangolsheim 89, 687, *Tafel XXX.*
Dante Alighieri 13, 38, 73, 81, 91, 92, 113, 119, 126, 701.
Danzig 69.
—, Marienkirche 51, 468, 687.
Daret, Jacques 695.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Lochner) 135, 639, 707.
—, — (Ortenberger Altar) 133, 629, 706.
Dernbach 687.
Dettwang, Dorfkirche 688.
Deutschland 10, 11, 35, 41, 44—52, 56, 60, 61, 63, 66 bis 69, 71, 73, 78, 79, 84 bis 91, 94, 97, 99, 105, 107, 109—111, 113, 114, 120, 122, 124, 125, 132—137, 144, 146, 148, 164—171, 174, 176, 178, 179, 183, 184, 186, 187, 189, 288 bis 337, 418—477, 502, 503, 506, 507, 509—511, 513, 515—518, 522, 523, 525 bis 529, 537—542, 558 bis 560, 620—654, 657—660, 669—673, 682—688, 691 bis 696, 699, 705—709, *Tafel III, XII—XVI, XXVI—XXX, XXXVI, XLV, XLVI.*
Dietrich von Altenburg 673.
Dijon 123, 131, 681, 704.
—, Kartause Champmol (Sluter) 80—83, 411—414, 681.
—, Museum (Broederlam) 131, 613, 704.
—, Notre-Dame 19, 24, 210, 220, 228, 662, 664.
Dinant 105.
Dinkelsbühl, St. Georg 52, 326, 672.
Dixmuiden 666.
Doberan, Klosterkirche 49.
Dordrecht, Groote Kerk 666.
Dortmund, Rathaus 67.
Dreihausen 106, 511, 692.
Dresden 696.
Drontheim, Dom 55, 676.
Duccio di Buoninsegna 113, 115, 117, 118, 125, 126, 561, 699.
Duncan, König von Schottland 658.

Dürer, Albrecht 68, 83, 88, 90, 113, 136, 137, 702, 704, 707, 708.

Ebrach, Klosterkirche 41, 49.
Eckehart 9.
Ecuba von Cypern 93, 482, 689.
Eduard I., König von England 658.
— II., König von England 280, 668.
Ehrenfels am Rhein, Burg 63.
Eibesdorf, Kirchenburg 171, 659.
Elbing 104.
Elias von Durham 667.
Eltz an der Mosel, Burg 63, 165, 658.
Ely, Kathedrale 37, 40, 260, 276, 277, 666, 668.
Emanuel I., König von Portugal 676.
Embriachi 103.
Emilia (Landschaft) 40.
Emma, Gemahlin Ludwigs des Deutschen 85, 420, 682.
England 12, 25—27, 30, 31, 33—40, 44, 45, 53, 55, 58, 60, 63, 68—70, 96, 97, 105, 108—110, 121, 122, 133, 143, 144, 159, 160, 260 bis 287, 543, 544, 550, 551, 553, 658, 660, 665—669, 675, 685, 692, 694, 696 bis 698, 711—713, *Tafel IX* bis *XI*.
Ensingen, Ulrich von 673.
Erfurt, Barfüßerkirche 49, 50, 311, 671.
—, Dom 52, 292, 669.
—, Severikirche 292, 669.
—, — (Sarkophag) 85, 86, 439, 684, 685.
Erigena, Johann Scotus 9.
Erminold-Meister 85.
Erwin von Steinbach 47, 670.
Escorial, Kloster (Rogier) 127, 128, 597, 703.
Eseler, Niklas 672.
Essex 63.
Eßlingen 50, 68, 672.
Euskirchen s. Veynau.
Evreux, Kathedrale 524, 694.
Exeter, Kathedrale 34—37, 97, 274, 275, 668, 685.
Eyck, Hubert van 125—127, 129, 588—591, 698, 699, 702, *Tafel XL*.
—, Jan van 82, 110, 112 bis 114, 119, 124—129, 588 bis 591, 592—595, 681, 696, 698, 699, 702, 704, *Tafel XL, XLI*.

Fabre, Jacobus 676.
Famagusta 55.
Fastrès du Casteler 681.
Ferrara 163, 658.
—, Kathedrale 20, 39, 96, 340, 673.
Flandern s. Niederlande.
Flémalle, Abtei 703.
—, Meister von, s. Meister von Flémalle.
Florenz 59, 64, 66, 69, 70, 81, 93—96, 110, 115—120, 124, 129, 131, 674, 675, 688—690, 699—701, 704.
—, Baptisterium (Pisano) 94, 490, 491, 690.
—, Dom 39, 40, 43, 94, 95, 116, 344, 345, 674, 690.
—, — (Giotto) 489, 689.
—, Ognissanti 567, 700.
—, Or San Michele 69, 95, 492, 690, 700.
—, Palazzo Vecchio 66, 67, 193, 661, 711.
—, Santa Croce 33, 40—42, 49, 65, 92, 94, 114, 145, 673, 674, 689, *Tafel XVII*.
—, — (Gaddi) 116, 570, 700.
—, — (Giotto) 115, 116, 569, 699, 700.
—, Santa Maria Novella 40 bis 42, 117, 343, 674, 675, 701.
—, — (Andrea da Firenze) 116, 117, 119, 576, 700.
—, — (Nardo di Cione) 116, 572, 573, 700.
Florenz, Santa Maria Novella (Orcagna) 116, 574, 690, 700.
—, Uffizien (Giotto) 115, 117, 567, 699, 700.
—, — (Goes) 129, 606, 607, 704.
—, — (Martini) 118, 701, *Tafel XXXIX*.
Folignano s. Guidoriccio.
Fontainebleau 131.
Fontenay, Klosterkirche 41.
Fossanova, Klosterkirche 41, 673.
Fountains Abbey 268, 667.
Fouquet, Jean 130—132, 618, 705, *Tafel XLIV*.
Fra Angelico 38.
— Ristoro 674.
— Sisto 674.
Francesco da Volterra 587, 701, 702.
Francke s. Meister Francke.
Franken 52, 86, 87, 129, 135, 137, 660, 672, 688, 704.
Frankfurt a. M. 49, 68.
—, Liebfrauenkirche 466, 683, 687.
—, Historisches Museum (Paradiesgarten) 133, 628, 706.
—, Staedelsches Kunstinstitut (Eyck) 127, 594, 702.
—, — (Meister von Flémalle) 127, 600, 703.
—, — (Rogier) 599, 703.
Frankreich 12, 22—33, 39, 42, 45, 49, 51, 53, 54, 58, 59, 62—67, 69—84, 86, 94, 96—99, 102, 103, 108, 111—113, 120—122, 130 bis 132, 141, 142, 145, 147, 148, 153—157, 161, 172, 181, 188, 206—249, 251, 375—417, 497—501, 504, 507, 508, 514, 520, 521, 524, 530—532, 535, 547 bis 550, 555, 556, 612 bis 619, 657—667, 675—683, 685, 689, 691—695, 697, 698, 704, 705, 711, 712,

Tafel I, V—VIII, XX bis *XXV, XXXIII—XXXV, XXXVII, XLIV.*
Franz von Assisi (St. Franziskus) 9, 38, 39, 41, 42, 92, 94, 113, 115, 116, 526, 568, 569, 673, 694, 699, 700.
Freiberg i. Sa., Marienkirche 672.
Freiburg i. B. 58, 68.
—, Münster 47, 301, 302, 670.
—, — (Glasgemälde) 529, 694.
—, — (Plastik) 84, 86, 426, 438, 682—684, 691.
Freising 470, 687.
Friedländer, Max 699, 704.
Friedrich II., Deutscher Kaiser 45, 71.
— III., Deutscher Kaiser 458, 686.
Frueauf, Rueland 136, 646, 708.
Funhof, Hinrik 136, 137, 649, 708, 709.

Gaddi, Taddeo 116, 570, 700.
Gaillard-sur-Seine 60.
Galeazzo II. Visconti 62.
Gall, Ernst 19, 661.
Gascogne 58.
Gaucher de Reims 663.
Geertgen tot Sint Jans 704.
Geldern 698.
Gelnhausen, Pfalz 66.
Genf, Museum (Witz) 134, 135, 631, 706.
Gent 68—70, 124, 704.
—, Rabot 59, 173, 659.
—, St. Bavo 257, 258, 666.
—, — (Genter Altar) 125 bis 127, 130, 134, 588—591, 702, *Tafel XL.*
Genua 65, 101, 109.
Gerard von Rile 45, 46, 670.
Gerini, Marc Antonio 119.
Gerona, Kathedrale 53.
Giotto di Bondone 38, 43, 67, 90, 94, 95, 113—117, 119, 124, 126, 132, 489, 562—569, 673, 674, 689, 690, 699, 700, *Tafel XXXVIII.*
Giovanni di Agostino 485, 689.
— di Balduccio s. Balduccio.
— da Milano 119.
— di Simone 674.
Glamis Castle 160, 658.
Glatzer Madonna 132, 705.
Gloucester, Kathedrale 37, 38, 55, 279, 280, 668, 669.
Gmünd s. Schwäbisch-Gmünd.
Goes, Hugo van der 129, 130, 135, 606—609, 695, 704, *Tafel XLIII.*
Gottfried von Bouillon 7.
— von Straßburg 84.
Grabower Altar 133, 626, 627, 706.
Granada, Kathedrale 703.
Gransee, Marienkirche 51.
Grenier, Pasquier 112, 695.
Grimani-Breviarium 698.
Großgmain, Pfarrkirche (Frueauf) 136, 646, 708.
Grünewald, Matthias 83, 90, 118, 131, 137.
Guadalajara, Infantado-Palast 54, 205, 661.
Guas, Enrique und Juan 661.
Guidoriccio Ricci dei Folignano 118, 578, 701.

Haag, Museum Meermanno-Westreenianum (Missale) 554, 698.
Haanberg bei Brixen 337, 673.
Haarlem 666, 703.
—, Amsterdamer Tor 659, *Tafel II.*
Hainburg s. Konrad von Hainburg.
Halberstadt, Dom 45, 85, 86, 306, 441, 544, 671, 684, 699.
—, Holzmarkt 179. 659.
Halle, Liebfrauenkirche 52.
Hamburg 51, 706—708.
—, Kunsthalle (Bertram von Minden) 133, 626, 627, 706.
—, — (Meister Franke) 134, 634, 635, 707.
—, — (Funhof) 136, 137, 649, 708, 709.
Hampton Court 63.
Hans von Köln 675.
Hanstein, Burg 63.
Hardegg, Burg 62.
Hardwick Hall 112, 694.
Hartmann, Meister 673.
Hauttmann, Max 44.
Havelberg, Dom 449, 685.
Heiligenkreuz, Kloster 333, 673.
Heinrich II., König von England 30, 665.
— V., König von England 97.
— VII., König von England 37, 38, 286, 287, 669.
Hennegau 123, 698.
Hennequin de Bruges 694.
Herford 693.
Herlin, Friedrich 135, 708.
Herrenberg, Stiftskirche 672.
s'Hertogenbosch, St. Jan 259, 666, 692.
Hesdin, Jacquesmart de 123, 698.
Hessen 687, 692.
Hexham, Abteikirche 34.
Hildesheim 58, 186, 660.
Hochstaden, Konrad von 692.
Hoeger, Fritz 51.
Hohenfurt, Stift 132.
Hohenlandsberg 60.
Hohenlohe, Friedrich von 86, 89, 451, 685, *Tafel XXVII.*
Hohensalzburg, Schloß 63.
Hohenstaufen 60, 91.
Holland s. Niederlande.
Honnecourt s. Villard d'Honnecourt.
Honoré 122, 697, 698.
Honorius III., Papst 568, 700.
Hugo, Victor 99.

Imhof-Altar 133, 623, 706.
Indien 7, 676.
Infantado s. Guadalajara.
Ingolstadt, Liebfrauenkirche 52, 144.
Innsbruck 133.
Irland 11.
Isenheimer Altar 137.
Isenmann, Kaspar 642, 708.
Isle-de-France 26, 28, 45, 80, 81, 84, 97, 661, 663, 665, 680.
Italien 10, 13, 18, 20, 21, 26, 33, 38—44, 48, 52—55, 61, 62, 64—67, 69, 70, 80, 83, 84, 91—97, 104, 109, 113 bis 121, 131, 132, 147, 162, 163, 190—200, 338—357, 478—494, 505, 561—587, 657—660, 673—675, 688 bis 690, 693, 696, 698 bis 703, 705, 706, 708, 711, 713, *Tafel IV, XVII, XVIII, XXXI, XXXII, XXXVIII, XXXIX.*

Jacquesmart de Hesdin 123, 698.
Jakob von Landshut 672.
Jan van Brugge 698.
Jean de Berry s. Berry.
Jean de Bruges s. Jan van Brugge.
Jeanne s. Johanna.
Johann I., König von Portugal 675.
— der Furchtlose, Herzog von Burgund 83, 681, 704.
— der Gute, König von Frankreich 81.
— von Bueren 660.
— von Neumarkt 699.
Johanna von Bourbon, Gemahlin Karls V. von Frankreich 81, 410, 681, 704.
— von Evreux 103, 104, 504, 692.

Kaißheim, Klosterkirche 49.
Kamp, Kloster 696.
Kappenberg, Klosterkirche 85, 421, 682.
Karl IV., Deutscher Kaiser 70, 88, 124, 132, 452, 453, 685, 686, 699, 705.
— V., König von Frankreich 62, 81, 82, 410, 681, 694, 698, 704.
— VI., König von Frankreich 692.
— VII., König von Frankreich 705.
— der Große 7, 692.
— der Böse, König von Navarra 524, 694.
Karlstein 63, 705.
Kaschauer, Jakob 470, 687.
Kasimir IV., König von Polen 459, 686.
Kastilien 158, 359.
Katalonien 53.
Klausenburg, Georg und Martin von 455, 685.
Klosterneuburg, Stiftsmuseum 85, 86, 132, 434, 621, 683, 705.
Koburg, Veste (Vesperbild) 684, *Tafel XXVI.*
Kolin, St. Bartholomäus 51, 672.
Kolmar, St. Martin (Schongauer) 136, 648, 708.
—, Museum (Isenmann) 642, 708.
Köln 12, 59, 69, 85, 87, 90, 91, 96, 101, 110, 125, 132, 133, 135, 137, 683, 703, 706, 707.
—, Dom 45, 46, 304, 305, 670, 671, *Tafel XIII.*
—, — (Plastik) 85, 427—429, 683, 692.
—, — (Glasgemälde) 107, 108, 522, 523, 694.
—, — (Klarenaltar) 133, 624, 706.
—, — (Lochner, „Dombild") 135, 640, 707.
—, Minoritenkirche 49, 50.
—, St. Gereon 670.
Köln, St. Ursula 501, 691, 707.
—, Tanzhaus Gürzenich 69, 184, 660.
—, Schnütgen-Museum (Holzmadonna) 85, 435, 683.
—, Wallraf-Richartz-Museum 133, 706.
—, — (Lochner) 135, 638, 707.
Komburg, Kloster 711.
Kömstedt, Rudolf 44.
Königsberg 58.
Königsfelden, Klosterkirche (Altarvorhang) 110, 541, 695, 696.
—, — (Glasgemälde) 107, 526, 694.
Konrad von Hainburg 132, 560, 699.
— von Hochstaden s. Hochstaden.
— von Soest 133, 625, 706.
— von Zähringen 58.
Konstanz 49, 50, 89, 134, 686.
Kopenhagen, Danske Kunstindustrimuseum (Silberkanne) 508, 692.
—, Nationalmuseet (Steinzeugpokal) 106, 511, 692.
Kotlik, Andreas 454, 685.
Krakau 70, 686.
—, Dom (Stoß) 459, 686.
—, Marienkirche (Stoß) 472, 687.
Kreuzenstein, Burg (Sakristeischrank) 517, 693.
Krumenauer, Stefan 672.
Kuttenberg, St. Barbara 51, 672.

Lagrange, Kardinal 82.
Lainberger, Simon 687.
Landshut 89, 672, 673, 687.
—, St. Martin 52, 673.
—, — (Leinberger) 471, 687.
Langeais, Schloß 63, 172, 659.
Languedoc 32, 60.

Laon, Notre-Dame 23, 25, 28, 72, 212, 662, 679.
—, Palais de Justice (Frauenkopf) 80, 405, 681.
Laurentius von Antwerpen 554, 698.
Lausanne, Kathedrale 26, 221, 663.
Layer Marney Hall 63.
Le Bourget, Kathedrale (Plastik) 79.
Leeuwarden, Kirche 666.
Leinberger, Hans 89, 471, 687.
Le Loup, Jean 663.
Le Mans, Kathedrale 26, 28, 53, 78, 240, 396, 665, 680.
Le Moiturier, Antoine 415, 681.
Leningrad 67.
León, Kathedrale 53, 97, 145, 147, 358, 369, 675, 676.
Le Puy, Notre-Dame 665.
Leuchtenberg, Burg 63.
Levante 54, 660.
Leyden s. Nikolaus von Leyden.
Lezcano, Semen 661.
Liberius, Papst 586, 701.
Lichfield, Kathedrale 35 bis 37, 282, 668, 669.
Lichtenberg, Graf von 686.
Lilienfeld, Kirche 108.
Limburg a. d. Lahn, Diözesanmuseum (Terrakottagruppe) 467, 687.
—, Dom 44, 45.
Limburg a. d. Maas 681, 698, 702.
Limburg, Hermann, Johann und Paul von 111, 123, 555, 698, 704.
Lincoln, Kathedrale 34, 35, 50, 96, 97, 143, 262—264, 665, 667.
Linköping, Dom 55, 676.
Lisieux, Saint-Pierre 211, 662.
Lisle s. Robert de Lisle.
Loches, Burg 63.
Lochner, Stephan 85, 135, 638—640, 707.
Lombardei 12, 17, 35, 40, 62, 66, 95, 99, 106, 119, 120, 660, 673, 693.
London, British Museum (Miniaturen) 122, 548, 550 bis 553, 697, 698.
—, National Gallery (Bouts) 128, 604, 703, 704.
—, — (Eyck) 127, 128, 702, *Tafel XLI.*
—, — (Meister von Flémalle) 127, 601, 703.
—, Victoria and Albert Museum (Kunstgewerbe) 103, 110, 112, 497, 519, 543, 691, 693, 694, 696.
—, Westminsterabtei 34, 36 bis 38, 61, 96, 97, 269, 286, 287, 667—669.
Lorenzetti, Ambrogio 118, 119, 123, 582, 660, 701.
—, Pietro 118, 119, 575, 700, 701.
Löwen 703.
—, Rathaus 67, 68, 660.
—, St. Peter 255, 666.
—, — (Bouts) 127, 128, 603, 703.
Lübeck 58, 59, 60, 69, 70, 85, 91, 105, 106, 706, 708.
—, Dom 512, 676, 692.
—, Marienkirche 45, 48, 90, 144, 289, 669.
—, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte 110, 516, 693.
—, Rathaus 67—69, 659, 660, *Tafel III.*
Lucca 66, 109, 127, 692, 702.
—, Dom 43, 96, 342, 674.
Lucignano, San Francesco (Reliquiar) 105, 505, 692.
Ludwig IX., der Heilige, König von Frankreich 31, 58, 79, 99, 121, 547, 663, 664, 678, 679, 697, *Tafel XXII.*
— XIV., König von Frankreich 98.
— der Böse 698.
— der Deutsche 682.
— von Evreux 694.
Ludwig von Ingolstadt 692.
Lüneburg 105, 174, 515, 516, 693.
—, Johanniskirche 174, 513, 659, 692.
Luther, Martin 9.
Lüttich, St. Jakob 250, 403, 666, 680, 693, 703.
Luynes, Schloß 658, *Tafel I.*
Luzarches, Robert de 664.
Lyon 695.
—, Kathedrale (Plastik) 78, 406, 681.

Macbeth 658.
Madrid 703.
Maeseijk 702.
Magdeburg, Dom 45, 294, 670.
—, — (Plastik) 84, 418, 682.
Mailand 12, 62, 352, 683, 688, 699.
—, Dom 21, 40, 43, 354, 355, 675, 690, 713.
—, Museo Poldi-Pezzoli 112, 534, 695.
—, Sant' Eustorgio (Balduccio) 93, 479, 689.
Mainz 85, 111, 673.
Maitani, Lorenzo 93, 94, 674, 689.
Malcesine, Kastell 62.
Mallorca (vgl. Palma) 676.
Malouel, Jean 131, 614, 704, 705.
Manesse, Rüdiger 122.
Manfredi, Andrea 675.
Mantes, Notre-Dame 23, 24, 217, 662.
Mantua, Kastell 62.
Marburg, St. Elisabeth 44, 46, 107, 297—299, 670, 693.
Margareta von Flandern, Gemahlin Philipps des Kühnen 82, 412, 681.
Marienburg, Deutschordensschloß 17, 55, 61, 62, 148, 168, 334, 658, 673.
Marmion, Simon 131.
Martini, Simone 117, 118, 121, 122, 578, 579, 660, 701, *Tafel XXXIX.*

Marville, Jean de 681.
Mary, Königin von England 122, 553, 698.
Masaccio 586, 701, 702.
Masegne, Jacobello und Pierpaolo dalle 96, 493, 690.
Matthias von Arras 672.
Matthias Corvinus, König von Ungarn 510, 692.
Maulbronn, Kloster 332, 673.
Maurice de Sully 662.
Maurischer Stil 54, 109, 658, 661, 676, 693.
Maximilian, Deutscher Kaiser 101.
Mecheln 69, 253, 666.
Medici 129, 704.
Meersburg 707.
Meillant, Burg 63.
Meißen 63, 316, 671.
Meister Bertram s. Bertram von Minden.
— Francke 134, 634, 635, 707.
— Jakob von Landshut 673.
— Konrad 685.
— Otto 685.
— Wilhelm von Köln 706.
— — von Modena 94.
— — von Sens 33, 666.
— der „Perle von Brabant" 129.
— des Marienlebens 137, 641, 707.
— von Flémalle 127, 135, 600, 601, 695, 703.
Melun 130, 132, 618, 705, *Tafel XLIV.*
Memling, Hans 112, 129, 130, 137, 610, 611, 703, 704.
Memmi, Lippo 118, 580, 701, *Tafel XXXIX.*
Memmingen 135.
Metten, Kloster 124, 559, 699.
Metz 32, 64.
Michelangelo 91, 136, 708.
Michelstadt, Rathaus 68, 189, 660.
Milano s. Giovanni da Milano.
Minden 67, 706.
Minden, Dom 45, 47, 312, 313, 671.
Miraflores, Kartause 97, 703.
Mittelbiberach 686.
Moissac 17.
Montargis 60.
Montbason, Burg 63.
Monterau, Pierre de 31, 662, 664, 665.
Monte San Giuliano, Dom 357, 675.
Mont-Saint-Michel, Abtei 55, 78.
Monza, Broletto 64.
—, Santa Maria in Strata 43, 352, 675.
Moosburg, Münster 687.
Mortrée, Château d'O 161, 658.
Moser, Lucas 106, 124, 134, 632, 633, 707.
Much, Hans 48.
Mühlhausen am Neckar 705.
— in Sachsen, St. Marien 88, 97, 452, 453, 685.
Multscher, Hans 89, 135, 462, 636, 637, 673, 686, 703, 707.
München 52, 58, 69, 108, 136.
—, Alte Pinakothek (Bouts) 128.
—, — (Meister des Marienlebens) 137, 641, 707.
—, — (Pacher) 708.
—, — (Pleydenwurff) 136, 643, 708.
—, — (Reichlich) 647, 708.
—, — (Rogier) 128, 598, 703, *Tafel XLII.*
—, Bayerisches Nationalmuseum (Glasgemälde) 108, 527, 694.
—, (Malerei) 133, 134, 622, 705, 706, *Tafel XLV.*
—, (Plastik) 470, 687, *Tafel XXIX.*
—, Staatsbibliothek (Holzschnitt) 652, 709.
—, — (Miniatur) 124, 559, 699.
Münster, Landesmuseum (Apostelfigur der Überwasserkirche) 86, 447, 685.
—, Ludgerikirche 291, 669.
—, Rathaus 67, 183, 660.
Murcia, Kathedrale 371, 676.

Narbonne 122, 131, 612, 672, 704.
Nardo di Cione s. Cione.
Narni, Kastell 62.
Naumburg, Dom 44, 71, 84, 89, 296, 670.
Navarra 201, 370, 661, 676, 694.
Neapel 61, 699, 701.
—, Nationalmuseum (Masaccio) 586, 701.
—, Santa Chiara (Grabmal) 93, 483, 689.
Neubrandenburg, Treptower Tor 59, 169, 658.
Neustift, Kloster 517, 693.
Nevers, Kathedrale 78, 397, 663, 680.
New York, Metropolitan Museum (Gobelin) 112, 535, 695.
Nicosia, Dom 55.
Niederhaslach, Stiftskirche 108, 525, 694.
Niederlande (Belgien, Flandern, Holland) 17, 30, 63, 65, 66, 68, 69, 99, 101, 105, 106, 109—113, 121—131, 136, 137, 173, 175, 177, 180, 182, 185, 250, 252 bis 259, 403, 409, 512, 533, 534, 536, 554—557, 588 bis 613, 658—661, 666, 680, 681, 686, 692—695, 698, 699, 702—704, 706 bis 708, 711, *Tafel II, XL—XLIII.*
Niederwildungen, Pfarrkirche (Konrad von Soest) 133, 625, 706.
Nieuwenhove, Martin van 130.
Nikolaus von Leyden 91, 458, 686.

Niort 60.
Nivelles 104.
Nördlingen 66, 135, 672, 687, 708.
Normandie, Normannen 11, 12, 24, 25, 35, 55, 60, 61, 78, 81, 161, 665, 667, 675.
Norwich, Kathedrale 36.
Notke, Bernt 91.
Nowgorod 61, 105.
Noyon, Kathedrale 23, 25, 207, 661, 662.
Nürnberg 59, 69, 87, 91, 105, 106, 111, 133, 136, 538, 686, 687, 695, 705, 706, 708.
—, Germanisches Museum 105.
—, — (Minneteppich) 537, 695.
—, — (Plastik) 464, 465, 686, 687.
—, — (Witz) 134, 630, 706.
—, Haus am Weinmarkt (Madonnenstatue) 444, 684.
—, Schöner Brunnen 70, 97, 687.
—, St. Lorenz 52, 87, 108, 431, 672, 683, *Tafel XVI.*
—, — (Imhof-Altar) 133, 623, 706.
—, — (Stoß) 90, 473, 686 bis 688.
—, St. Sebald 52, 90.
Nuto, Niccolò di 689.

O, Chateau d' 161, 658.
Ochsenfurt, Rathaus 68.
Ognabene, Andrea di Jacopo d' 104, 488, 689.
Olite 201, 370, 661, 676.
Oppenheim, St. Katharina 47, 314, 671.
Orbais, Jean d' 663.
Orcagna, Andrea 43, 95, 116, 492, 574, 690, 700.
Ortenberger Altar 133, 629, 706.
Orvieto, Dom 39, 43, 104, 674, 690, 700.
—, — (Memmi) 118, 580, 701.
—, — (Plastik) 93—95, 486, 487, 689.
—, San Domenico (Arnolfo di Cambio) 93, 484, 689.
Osnabrück, Johanniskirche 433, 683.
Osterode 688.
Österreich (vgl. Böhmen, Tirol, Wien) 51, 52, 62, 85, 108, 133, 187, 333, 434, 509, 528, 621, 660, 673, 683, 692, 694—696, 705.
Otto III., Deutscher Kaiser 703.
Ottokar I., König von Böhmen 88, 456, 686.
Ouwater, Aelbert van 129, 605, 704.
Oxford, College 70.

Pacher, Michael 136, 137, 475, 644, 645, 688.
Padua, Arenakapelle (Giotto) 95, 114—116, 126, 562 bis 566, 699, 700, *Tafel XXXVIII.*
—, — (Pisano) 91, 92, 688.
Paehler Altar 133, 134, 622, 705.
Paele, Kanonikus van der 127, 128, 593, 702.
Palästina 61.
Palencia, Kathedrale 97, 359, 675.
Palermo 41, 64, 356, 675.
Palma de Mallorca, Börse 54, 202, 203, 661.
—, Kathedrale 52—54.
Panofsky, Erwin 678.
Paray-le-Monial 662.
Paris 63, 95, 101—104, 120, 121, 125, 130, 131, 531, 665, 691, 692, 694—699, 704.
—, Bibliothèque Nationale (Miniaturen) 79, 99, 121, 122, 547, 549, 678, 697.
—, Louvre 62.
Paris, Louvre (Aquamanile) 693, *Tafel XXIV.*
—, — (Elfenbeinschnitzereien) 102, 103, 498, 500, 691, *Tafel XXXIII.*
—, — (Gobelins) 532, 536, 694, 695.
—, — (Malerei) 82, 122, 127, 128, 131, 592, 612, 614, 617, 619, 702, 704, 705.
—, — (Plastik) 78, 80, 81, 83, 402, 410, 415, 494, 680, 681, 690.
—, — (Silbermadonna) 103, 104, 504, 692.
—, Musée des Arts Décoratifs 514, 693.
—, Musée de Cluny (Gobelin) 112, 695, *Tafel XXXV.*
—, — (Plastik) 78—80, 400, 401, 679—681, 683, 691, 697.
—, Notre-Dame 17, 19, 23 bis 25, 28, 29, 47, 55, 141, 216, 662, 665, *Tafel V.*
—, — (Plastik) 72—75, 78 bis 80, 84, 85, 91, 96, 97, 102, 121, 126, 392, 393, 678—680, 692, 693, 697, *Tafel XXIV.*
—, Sainte-Chapelle 31, 237, 664, 665, 691.
—, — (Plastik) 78—80, 400, 680, 697.
—, Saint-Jacques 81, 401, 680, 681, 683.
—, Zölestinerabtei 81, 410, 681.
(Paris-) Saint-Denis, Abteikirche 15, 22, 27, 41, 46, 71, 81, 104, 208, 234, 662 bis 664.
Parler, Peter 21, 51, 87—89, 94, 97, 114, 452—454, 456, 672, 685—687.
Pascal, Blaise 8.
Pasquier Grenier s. Grenier.
Pasture, Rogelet de la, s. Weyden.

Pavia, Santa Maria del Carmine 42.
Pelliciaio, Giacomo di Mino del 674.
Penshurst Place 63.
Périgueux 64.
Persien 109, 698.
Perugia 59.
—, Fonte Maggiore 70, 195, 661.
—, Palazzo del Municipio 195, 661.
Pesaro, Kastell 62.
Peterborough, Kathedrale 35, 265, 667.
Petrarca 113.
Philipp der Gute, Herzog von Burgund 702.
— der Kühne, Herzog von Burgund 82, 83, 112, 412, 681, 704.
— der Schöne, König von Frankreich 122, 549, 697.
Piacenza, Palazzo del Municipio 66, 67, 194, 661.
Picardie 26, 131.
Pierre de Monterau s. Monterau.
Pierrefonds, Schloß 63.
Pilgram, Anton 89, 476, 688.
Pinder, Wilhelm 677.
Pirna, Marienkirche 52, 327, 672, 696.
Pisa 64, 66, 91, 94—96, 117, 119, 688, 690, 700, 701, 703.
—, Campo Santo 55, 119, 674, 688, 700, *Tafel XVIII.*
—, — (Antonio Veneziano) 577, 700, 701.
—, — (Francesco da Volterra) 587, 701, 702.
—, — (Trionfo della Morte) 117, 119, 126, 583—585, 701.
—, Dom 15, 23, 91, 92, 119, 688.
—, Santa Maria della Spina 43, 96, 349, 674, 690, *Tafel XXXII.*
Pisano, Andrea 29, 91, 93 bis 95, 104, 490, 491, 689, 690.
—, Giovanni 13, 29, 43, 55, 70, 71, 91—95, 478, 480, 481, 661, 674, 688, *Tafel XXXI.*
—, Giunta 119.
—, Niccolo 71, 91, 661, 688.
—, Nino 69, 118, 494, 690, *Tafel XXXII.*
Pistoia 700.
—, Dom (Ognabene) 104, 488, 689.
—, Sant' Andrea (Pisano) 91, 92, 478, 480, 481, 688.
Poitiers, Kathedrale 26, 30, 35, 665, *Tafel VIII.*
—, — (Fenster) 107, 520, 521, 693.
—, Palais de Justice 82.
—, Schloß 55, 698.
Polen 660, 673.
Pollak, Jan 136.
Polling, Stiftskirche 687.
Pontigny, Abteikirche 219, 663, 670.
Portinari, Tommaso 129, 606, 607, 704.
Portugal 55, 361, 365, 366, 675, 676, 702, *Tafel XIX.*
Pot, Philippe 83, 415, 681.
Prag 58, 69, 81, 87, 88, 97, 110, 122, 124, 132, 133, 685, 686, 695, 696, 699, 705, 706.
—, Dom 51, 672, *Tafel XV.*
—, — (Plastik) 21, 454, 456, 685, 686, *Tafel XXVIII.*
—, Hradschin 63, 88, 455, 685.
—, Gemäldegalerie 132, 620, 705.
—, Nationalmuseum (Miniatur) 132, 560, 699.
—, Theinkirche 320, 672.
Prato, Dom (Pisano) 91, 92, 688, *Tafel XXXI.*
Prenzlau, Marienkirche 51, 323, 672.
Provence 12, 61, 81, 85.
Provins 23, 60.
Prozelten 63.
Quinghien, Marie de 409, 681.
Raby 61.
Ravenna 62.
Regensburg 68, 87, 132, 657, 658, 672, 695, 705, 706.
—, Dom 47, 50, 52, 107, 303, 307, 670, 671, 699.
—, — (Plastik) 84, 85, 87, 423, 437, 457, 682, 684 bis 686, 705.
—, Dominikanerkirche 49, 50, 310, 671, 705.
—, Minoritenkirche 49, 50, 108, 527, 694.
—, St. Emmeram (Grabstein) 85, 420, 682.
Rehden, Deutschordensschloß 61, 170, 659.
Reichenau 104.
Reichenhofen 686, 707.
Reichlich, Marx 647, 708.
Reims 31, 552, 698.
—, Kathedrale 19, 26, 27, 29, 34, 141, 142, 224—229, 663, 664, *Tafel VII.*
—, — (Plastik) 71—82, 84, 90, 114, 121, 126, 228, 382 bis 391, 678—680, *Tafel XXI, XXII.*
—, Musikantenhaus 78, 398, 399, 680.
—, Saint-Remi 23, 662.
Rembrandt 90, 129.
Reutlingen, Marienkirche 47, 176, 659.
Rheinland 47, 85, 121, 129, 133, 135, 137, 167, 308, 314, 317, 421, 658, 671, 682, 683, 685, 691, 692, 706.
Ricci dei Folignano s. Guidoriccio.
Richard Löwenherz 60.
Riemenschneider, Tilmann 88, 89, 474, 688.
Riga 105.
Rile s. Gerard von Rile.
Riom 698, *Tafel XXXVII.*
Ripon 35, 667.

Ristoro 674.
Robert de Lisle 550, 551, 697, 698.
Rochester, Kathedrale 277, 668.
Rodez, Kathedrale 26, 30, 249, 666.
Rodin, Auguste 108.
Rogier van der Weyden s. Weyden.
Rolin, Nicolas 82, 127, 128, 592, 681, 702.
Rom 7, 62, 64, 689, 701, 705.
—, Palazzo Doria (Gobelin) 112, 533, 695.
Romanischer Stil 7, 13—17, 19, 22—25, 27, 30, 35—39, 41, 52, 55, 57, 66, 71, 72, 83, 91, 95, 101, 102, 107, 109, 117, 122, 663, 665, 666, 669—671, 673—675, 677, 678, 682, 693, 711 bis 713.
Roode, Kloster 704.
Roritzer, Konrad 672.
Roskilde, Dom 55.
Rostock, Marienkirche 48.
Rot s. Wolfhart von Rot.
Rottweil 706.
—, Liebfrauenkirche (Plastik) 85, 86, 87, 440, 442, 443, 684.
Rouen, Hôtel du Bourgthéroulde 660.
—, Kathedrale 31, 36, 242, 244, 407, 665, 681.
—, Palais de Justice 67, 181, 660.
—, Saint-Maclou 31.
—, Saint-Ouen 31, 108, 141, 245, 665.
Rudelsburg a. d. Saale 63, 166, 658.
Rudolf von Habsburg, Deutscher Kaiser 45.
Runkelstein, Vintlerburg 62, 164, 658, 695.

Sachsen (vgl. Thüringen) 88, 110, 135, 327, 452, 453, 659, 672, 685.
Sagrera, Guillem 661.
Saint-Antonin 64, 66.
Saint-Denis s. Paris-Saint-Denis.
Sainte-Foy-la-Grande 64, 148.
Saint-Germer, Abteikirche 31, 79, 206, 661.
Saint-Leu-d' Esserent 23, 24.
Saint-Riquier, Abteikirche 248, 665.
Salamanca, Casa de las Conchas 54, 204, 661.
Salem, Klosterkirche 49.
Salisbury, Kathedrale 34, 35, 267, 278, 667, 668.
Salzburg 133, 136, 687, 688, 705, 708.
—, Franziskanerkirche 52, 324, 672.
—, St. Peter 90, 705.
San Galgano, Kloster 674.
San Gimignano 57, 59, 64, 162, 191, 658, 660, 711.
San Miniato 707.
Sankt Blasien, Kloster 502, 691.
Sankt Paul, Kloster 502, 691.
Sankt Wolfgang, Wallfahrtskirche (Pacher) 137, 475, 644, 645, 688, 708.
Santas Creus s. Tarragona.
Santiago de Compostela 15.
Santis, de 690.
Saragossa s. Zaragoza.
Sauveterre-de-Guyenne 58.
Savonarola 38.
Scherenberg, Rudolf von 688.
Scheuerfeld 684, *Tafel XXVI.*
Schlesien 101.
Schongauer, Martin 136, 137, 648, 651, 654, 708, 709.
Schönthal, Kloster 686.
Schottland 160, 658.
Schwaben 52, 87, 135, 672, 684, 686, 694, 707.
Schwäbisch-Gmünd, Heiligkreuzkirche 51, 52, 318, 319, 672.
—, — (Plastik) 85, 87, 445, 446, 684, 685.
Schwaz, Kirche 52.
Schweden 372, 676.
Schweidnitz, Anna von 685, *Tafel XXVIII.*
Schweiz 62, 68, 106, 111, 221, 506, 526, 539—541, 658, 663, 692, 694—696, *Tafel XXXVI.*
Schwerin, Dom 48.
Schwertberg, Burg 62.
Seeon, Kloster 687, *Tafel XXIX.*
Sées, Kathedrale 30.
Segovia, San Martín 52.
Senlis 678, 679.
Sens, Kathedrale 23, 107, 218, 662, 665, 678.
Sevilla, Kathedrale 52, 54, 676.
Siebenbürgen 171, 659, 685.
Siena 69, 93, 103, 112, 113, 117—119, 122, 123, 125, 688, 689, 698—702, 705, 706.
—, Dom 42, 43, 91, 346, 347, 674, 688, 699.
—, — (Duccio) 117, 118, 126, 561, 699.
—, Palazzo Buonsignori 197, 661.
—, Palazzo Pubblico 59, 66, 67, 192, 196, 660, 661, 711.
—, — (Martini) 118, 578, 579, 701.
—, — (Lorenzetti) 118, 582, 701.
—, Palazzo Saracini 64, 65.
—, San Bernardino (Giovanni di Agostino) 485, 689.
—, San Domenico (Vanni) 581, 701.
—, San Giovanni 43, 341, 674.
Sigmaringen 436, 684.
Sirmione, Kastell 62.
Sisto 674.
Sizilien 41, 109, 356, 675.
Skaliger (vgl. Verona) 62, 661.
Skandinavien 11, 54, 55, 372, 676.

Skara, Dom 676.
Sluter, Claus 80—83, 89, 90, 94, 114, 123, 131, 411 bis 414, 681.
Soest, St. Maria zur Wiese 47, 50, 51, 321, 672.
Soissons, Kathedrale 23, 26, 27, 30, 103, 222, 497, 663, 691.
—, Saint-Léger 46.
Solothurn 133.
Sorel, Agnes 130.
Southwell, Kathedrale 281, 668.
Spanien 20, 35, 39, 52—55, 64, 66, 91, 96, 97, 104, 145, 147, 158, 201—205, 358 bis 371, 519, 657, 658, 675 bis 677, 693, 701, 705, 713.
Speyer, Dom 15.
Spoleto, Kastell 62.
Spontin, Burg 63.
Squenz, Peter 100.
Stargard, Marienkirche 309, 671.
Starkenberg 61.
Starnina, Gherardo 119.
Steiermark 62, 187, 660.
Steinbach s. Erwin von Steinbach.
Stendal, Dom 51, 146.
Sterzing, Rathaus (Multscher) 135, 637, 707.
Stethaimer, Hans 89, 672.
Stockholm 91.
Stoß, Veit 88—91, 459, 472, 473, 686—688.
Stralsund, Rathaus 68.
Strasburg, Deutschordensschloß 659.
Straßburg 91, 686, 694, 707.
—, Dominikanerkirche 49.
—, Münster 45, 46, 52, 146, 288, 300, 328, 424, 425, 669, 670, 673, *Tafel XII.*
—, — (Plastik) 73, 84—87, 419, 682—684, 691.
—, Rathaus 68.
—, St. Thomas 672.
Strigel, Bernhard 135.
Stuttgart 705, 707.
Suger, Abt 15, 22.
Sully-sur-Loire, Burg 63.
Syon, Kloster 110, 543, 696.
Syrien 61.
Syrlin, Jörg 88, 89, 477, 688.

Talenti, Francesco 674.
Tangermünde 68, 330, 673.
Tarragona, Zisterzienserkloster Santas Creus 52.
Thann i. E., Dom 87, 430, 683, 687.
Theodorich von Prag 132, 133, 705.
Theophilus 100.
Thomas von Aquino 8, 9, 17, 71, 73, 113.
Thorn, St. Jakob 51.
Thüringen 87, 135, 684, 685, *Tafel XXVI.*
Tiefenbronn, Kirche (Moser) 106, 134, 632, 633, 707.
Tino da Camaino 93, 689.
Tirol 52, 62, 105, 106, 135, 164, 337, 475, 517, 658, 673, 688, 693, 695.
Tixier, Jean 662.
Toledo, Kathedrale 53, 362, 675, 676.
—, San Juan de los Reyes 54, 55.
Tommaso da Modena 132.
Tortosa, Castel Blanc 61.
Toskana 41, 55, 66, 115, 117 bis 120, 132, 162, 658, 692, *Tafel XXXI.*
Toulouse 12, 31, 32, 55.
—, Musée des Augustins (Plastik) 81, 83, 416, 681, 682, *Tafel XXV.*
Touraine 112, 131, 695, *Tafel XXXV.*
Tournai 82, 112, 127, 533, 695, 702, 703.
—, Kathedrale 26, 30, 254, 666, 681.
—, Museum 409, 681.
Tours 132, 172, 705, *Tafel I.*
—, Kathedrale 26, 30, 32, 243, 665.
Traini, Francesco 119.
Trapani 357.
Trier 686, 693.
—, Liebfrauenkirche 44, 46, 47, 293, 295, 669, 670.
Troyes 188, 660.
—, Kathedrale 26, 30, 235, 664.
—, Sainte-Madeleine 32, 251, 666.
—, Saint-Urbain 32, 108, 236, 664, 665.
Turiner Stundenbuch 123, 126, 557, 699.

Überlingen, Münster 85, 422, 682.
Ugolino da Vieri 103, 104.
Ulm 106, 108, 135, 686, 694, 707.
—, Münster 47, 52, 329, 673.
—, — (Multscher) 462, 686.
—, — (Syrlin) 89, 477, 688.
Ulrich von Ensingen 673.
Umbrien 94.
Ungarn 692.
Upsala, Dom 54, 55, 372, 676.
Uta, Gemahlin Arnulfs von Kärnten 682.

Valencia, Börse 54, 661.
Valenciennes 698.
Vanni, Andrea 581, 701.
Vasco da Gama 676.
Vendôme, Eglise de la Trinité 417, 682.
Venedig 20, 62, 64, 65, 96, 103, 109, 119, 675, 690, 698, 708.
—, Cà d'Oro 20, 64, 65, 190, 660.
—, Dogenpalast 20, 65—67, 660, *Tafel IV.*
—, San Marco 96, 690, *Tafel IV.*
—, Santi Giovanni e Paolo 39, 40, 42, 353, 675.
Veneziano, Antonio, s. Antonio Veneziano.
Verona 40, 43, 96, 120, 660.

Verona, Castel Vecchio 62, 661.
—, Skaliger-Brücke 59, 62, 200, 657, 661.
Veynau, Schloß 167, 658.
Vézelay, Sainte-Madeleine 7, 23, 30.
Vichtenstein, Burg 63.
Villard d'Honnecourt 21, 25.
Villeneuve-lès-Avignon 131, 616, 705.
Vincennes, Festung 62.
Vintschgau, Churburg 62.
Viollet-le-Duc 16, 657, 680.
Visconti s. Galeazzo.
Viterbo, Palazzo degli Alessandri 198, 661.
—, Palazzo Papale 65, 199, 661.
Vlašim, Očko von 133, 620, 705.
Vöcklabruck, Kirche 52.
Volterra 62, 66.
—, Francesco de, s. Francesco.
Voragine, Jakob de 111.
Vydt, Jodocus 702.

Waldburg, Jörg von 89, 461, 686.
Waldsee, Stiftskirche (Epitaph) 89, 461, 686.
Wales 159, 658, 683, 685.
Walther von der Vogelweide 13.
Wassy, Kirche 209, 662.
Weilderstadt 707.
Wells, Kathedrale 34—37, 97, 266, 667, 668, *Tafel XI.*
Wenzel, König 132, 560, 699.
Werl, Heinrich von 703.
Wernigerode 110, 542, 693, 696.
Werwe, Claus de 681.
Westerloo 703.
Westfalen 50, 110, 133, 421, 682, 706.
Weyden, Rogier van der 112, 127—130, 596—599, 695, 702, 703, 708, *Tafel XLII.*
Wien 52, 65, 85, 87, 124, 132, 133, 686, 687, 692, 705.
—, Dom St. Stephan 52, 325, 528, 672, 688, 694.
—, — (Nikolaus von Leyden) 458, 686.
—, — (Pilgram) 89, 476, 688.
—, Historisches Museum (Glasgemälde) 528, 694.
—, Kunsthistorisches Museum (Goes) 130, 608, 704, *Tafel XLIII.*
—, — (Silberbecher) 104, 509, 692.
—, Nationalbibliothek (Miniaturen) 558, 560, 699.
—, Schatzkammer (Kasel) 110, 544, 696.
Wiener-Neustadt, Stadtmuseum (Corvinuspokal) 510, 692.
Wienhausen 110.
Wild, Hans 108.
Wildenburg 60.
Wilhelm von Bopfingen 460, 686.
— de Braye s. Braye.
— von Holland 123, 699.
— von Köln 706.
— von Modena 94.
— von Sens 33, 666.
Wimpfen, Peterskirche 45, 47, 432, 683.
Winchester, College 70.
—, Kathedrale 37, 143, 283, 669.
Windsor, St. George's Chapel 34, 38, 143, 285, 669.
Wisby 59, 676.
Wismar, St. Nikolai 51, 146, 322, 672.
Wittingau 132.
Witz, Konrad 134, 135, 630, 631, 650, 706, 707, 709, *Tafel XLVI.*
Wolfenbüttel, Landesbibliothek (Holzschnitt) 653, 709.
Wolfhart von Rot 73, 86, 448, 685.
Wolfskehl, Otto von 86, 450, 685.
Wolgemut, Michael 136.
Wurzacher Altar 135, 636, 707.
Würzburg 58, 64, 66, 89, 685, 688.
—, Dom (Epitaphe) 86, 450, 685.
—, Neumünster (Riemenschneider) 474, 688.

York, Münster 35—37, 108, 144, 271, 272, 276, 667, 668, *Tafel X.*
Yosselin, Burg 63, 153, 657.
Ypern 57, 131, 180, 698, 704.
—, Tuchhalle 68, 180, 659.
Yselin von Konstanz 89.

Zamora, Kathedrale 52.
Zaragoza, Börse 661.
—, Kathedrale 54, 367, 676.
Zeitblom, Bartel 135.
Zürich 122.
—, Landesmuseum (Baseler Laken) 539, 695.
Zwetl, Zisterzienserkirche 51.

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band I

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

84 Seiten Text, 78 Seiten Katalog und Register, 403 Seiten Abbildungen, 12 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band II

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

164 Seiten Text, 128 Seiten Katalog und Register, etwa 780 Abbildungen, 24 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band III

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

88 Seiten Text, 49 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 15 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band IV

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register, etwa 500 Abbildungen, 28 Kupfertiefdruck- und 17 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band V

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück und Ernst Diez

100 Seiten Text, 90 Seiten Katalog und Register, 475 Abbildungen, 26 Kupfertiefdruck- und 13 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band VI

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauttmann (†)

148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register, über 600 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 12 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

Band VII

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

142 Seiten Text, 70 Seiten Katalog und Register, etwa 600 Abbildungen, 32 Kupfertiefdruck- und 14 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

Band VIII

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode (†)

156 Seiten Text, 33 Seiten Katalog und Register, 456 Abbildungen, 23 Kupfertiefdrucktafeln, 12 mehrfarbige und 6 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Band IX

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register, 536 Abbildungen, 24 Kupfertiefdruck- und 30 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 45 Mark, in Halbleder 50 Mark

Band X

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, usw.

Von Gustav Glück

94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register, 550 Abbildungen, 19 Kupfertiefdrucktafeln, 21 mehrfarbige Tafeln und 8 zum Teil mehrfarbige Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XI

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

110 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register, über 400 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 5 mehrfarbige und 15 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

Band XII

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

44 Seiten Text, 19 Seiten Katalog und Register, 266 Abbildungen, 26 Kupfertiefdrucktafeln, 14 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 38 Mark, in Halbleder 42 Mark

Band XIII

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register, 487 Abbildungen, 24 farbige Tafeln, 4 Offsettafeln und 22 Tiefdrucktafeln. In Halbleinen 55 Mark, in Halbleder 60 Mark

Band XIV

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

141 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register, 347 Abbildungen, 24 Kupfertiefdrucktafeln, 11 mehrfarbige und 8 Offsettafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

Band XV

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register, 410 Abbildungen, 20 Kupfertiefdrucktafeln, 20 mehrfarbige und 10 Offsettafeln. In Halbleinen 50 Mark, in Halbleder 55 Mark

Band XVI

Die Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Carl Einstein

208 Seiten Text, 387 Abbildungen, 20 Kupfertiefdruck- und 20 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 48 Mark, in Halbleder 52 Mark

IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

DARTMOUTH COLLEGE

746
qK146k

KARLINGER, H.
Die Kunst der go